PIERRE GUIRAUD

LA SEMIOLOGÍA

5a. edición

siglo veintiuno editores, sa de cv
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
CPLAZA S. MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO, BOGOTA, D.E. COLOMBIA

primera edición en español, 1972
decimoquinta edición en español, 1988
© siglo xxi editores, s. a. de c. v.
ISBN 968-23-0135-1

primera edición en francés, 1971
© press universitaires de france, paris
título original: la sémiologie

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

INDICE

INTRODUCCION: LA SEMIOLOGIA 7

CAPITULO I: FUNCIONES Y "MEDIA"

1. LAS FUNCIONES 12
2. LOS "MEDIA" 23

CAPITULO II: LA SIGNIFICACION: FORMA Y SUSTANCIA DEL SIGNO 33

1. EL SIGNO Y LA SIGNIFICACION 33
2. LA FORMA DEL SIGNO 42
3. LOS MODOS DE LA COMUNICACION 51
4. EL SENTIDO: CODIGOS Y HERMENEUTICOS 61

CAPITULO III: LOS CODIGOS LOGICOS 61

1. LOS CODIGOS PARALINGUISTICOS 61
2. LOS CODIGOS PRACTICOS: SEÑALES Y PROGRAMAS 67
3. LOS CODIGOS EPISTEMOLOGICOS 71
4. EL "PENSAMIENTO SALVAJE". LAS ARTES ADIVINATORIAS 77

CAPITULO IV: LOS CODIGOS ESTETICOS 87

1. ARTES Y LITERATURAS 90
2. LA SIMBOLICA, LA TEMATICA 91
3. LA MORFOLOGIA DEL RELATO 100

CAPITULO V: LOS CODIGOS SOCIALES 107

1. LOS SIGNOS 109
2. LOS CODIGOS 118

CONCLUSION: MITOLOGIAS DE NUESTRO TIEMPO 127

LA SEMIOLOGIA

La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalaciones, etc. De acuerdo con esta definición, la lengua sería una parte de la semiología. En realidad, se coincide generalmente en reconocer al lenguaje un status privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como "el estudio de los sistemas de signos no linguísticos", definición que adoptaremos aquí[1].

La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como "la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Este es el texto, frecuentemente citado:

"La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas.

Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego semefon 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las

[1] No debe confundirse la *semiología* así definida con la *semiología* médica que es un estudio de los síntomas e indicios naturales (cf. *infra*, p. 33) a través de los cuales se manifiestan las enfermedades.

leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es cómo la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos[2]".

Por esa misma época, el norteamericano Ch. S. Peirce concibe también una teoría general de los signos bajo el nombre de *semiótica*:

"La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente otra palabra que designa a la *semiótica*, una doctrina quasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como "quasi necesaria" o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar Abstracción, somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a lo que *deben ser* los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica"[3].

Saussure destaca la función social del signo, Peirce su función lógica. Pero los dos aspectos están estrechamente vinculados y los términos *semiología* y *semiótica* denominan en la actualidad una misma disciplina, utilizando los europeos el primer término y los anglosajones el segundo[4]. Vemos así cómo ya a principios de este siglo es concebida una teoría general de los signos.

Desde sus comienzos, esta teoría fue objeto de estudio sobre todo por parte de los lógicos, bajo el nombre de *semántica general*.

Recién muy tardíamente el programa de Saussure comenzó a entrar en vías de realización, al punto de que en 1964, Roland Barthes puede presentar sus *Elementos de semiología* destacando que:

"Como la Semiología no ha sido aún edificada, es comprensible que no exista ningún manual acerca de este método de análisis; más aún: en razón de su carácter extensivo (puesto que será la ciencia de todos los sistemas de signos), la semiología no podrá ser tratada didácticamente hasta que esos sistemas hayan sido reconstituidos empíricamente[5]."

En esas condiciones, se hace evidente lo aventurado de nuestra empresa. En realidad, no hay coincidencias en lo que respecta al dominio de nuestra ciencia. Algunos, los más prudentes, sólo la consideran como un estudio de

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1949, p. 33. [Hay ed. esp.: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, p. 60].

3 Charles S. Peirce, *Philosophical writings*, p. 98.

4 No debe confundirse *semiología*, *semiótica* ("estudio general de los signos", especialmente no lingüísticos) y *semántica* (estudio del sentido de los significantes lingüísticos). En cuanto a la *semasiología* (palabra que también pertenece a la terminología lingüística), es el estudio del sentido de las palabras por oposición a la *onomasiología* o estudio de los nombres que pueden adoptar las palabras designadas. Desgraciadamente, esta terminología está muy lejos de ser aceptada por todos.

5 Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, en *Communications* Nº 4. [Hay ed. esp.: *Elementos de semiología*, en *Comunicaciones/la semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 17.]

los sistemas de comunicaciones por medio de señales no lingüísticas. Otros, con Saussure, extienden la noción de signo y de código a formas de comunicaciones sociales tales como los ritos, ceremonias, fórmulas de cortesía, etc. Finalmente, hay quienes consideran que las artes y las literaturas son modos de comunicación basados en el empleo de sistemas de signos, derivados también de una teoría general del signo. Estos tres aspectos de la semiología son los que consideraremos aquí.

Pero evidentemente es posible argumentar, con toda razón, que hay muchos otros tipos de comunicación, y que son parte también de una semiología (o de una semiótica): la comunicación animal (zoosemiótica), la comunicación de las máquinas (cibernética), la comunicación de las células vivas (biónica).

Los límites de la presente obra no nos permitieron abordar el conjunto de esos problemas. Nos hemos limitado a los tres primeros. Por lo tanto, encontraremos aquí, luego de una observación general sobre la naturaleza, la forma y la función de los signos, tres capítulos consagrados respectivamente a los signos científicos y técnicos, a los signos sociales y a los estéticos. Pero sobre estos problemas que conocemos tan poco, un *manual* es una empresa muy dificultosa. Las ideas aquí "expuestas" —es decir arriesgadas— no pretenden definir una disciplina aún tan errática.

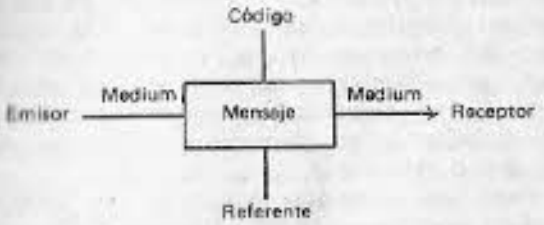
Agreguemos, para finalizar, que recientemente fue creada una *Association Internationale pour les Etudes Sémiotiques* que edita una revista titulada *Semiotica* y una serie de obras sobre el tema.

CAPITULO I

FUNCIONES Y "MEDIA"

La función del signo consiste en *comunicar* ideas por medio de *mensajes*. Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o *referente*, *signos* y por lo tanto un *código*, un *medio* de transmisión y, evidentemente, un *destinador** y un *destinatario*.

A partir de un esquema tomado de la teoría de las comunicaciones y desde entonces clásico, Roman Jakobson define seis funciones lingüísticas, y su análisis —*mutatis mutandis*—



es válido para todos los modos de comunicación. Por otra parte, el problema de las funciones está vinculado al del medio de comunicación, vehículo del mensaje o —adoptando una terminología de moda en la actualidad— *medium*.

* En francés *destinateur*. Según Jakobson, el locutor, el sujeto de la enunciación (*Essais de linguistique générale*, chap. XI. Editions de Minuit, Paris, 1963). (N. del T.)

1. **La función referencial** es la base de toda comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia. Su problema fundamental reside en formular, a propósito del referente, una información verdadera, es decir objetiva, observable y verificable.

Es el objeto de la lógica y de las diversas ciencias que son códigos cuya función esencial consiste en evitar toda confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad codificada (cf. *infra* p. 36).

2. **La función emotiva** define las relaciones entre el mensaje y el emisor.

Cuando nosotros comunicamos —por medio del habla o de cualquier otro modo de significación—, emitimos ideas relativas a la naturaleza del referente (o sea la función referencial), pero también podemos expresar nuestra actitud con respecto a ese objeto: bueno o malo, bello o feo, deseable o detestable, respetable o ridículo.

Pero no debemos confundir la manifestación espontánea de las emociones, del carácter, del origen social, etc. que sólo son indicios naturales, con la utilización que se puede hacer de ellos con el objeto de comunicar (cf. *infra*, p. 33).

La función referencial y la función emotiva son las bases a la vez complementarias y concurrentes de la comunicación. Por eso con frecuencia hablamos de la "doble función del lenguaje": una es cognoscitiva y objetiva, la otra afectiva y subjetiva. Suponen tipos de codificación muy diferentes, teniendo la segunda su origen en las variaciones estilísticas y en las connotaciones (cf. *infra*, p. 41).

El objeto de un código científico consiste en neutralizar esas variantes y esos valores connotativos mientras que los códigos estéticos los actualizan y desarrollan.

3. **La función connotativa o conminativa** define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de este último.

La conminación puede dirigirse ya sea a la inteligencia o a la afectividad del receptor, y encontramos, en este nivel, la misma distinción objetivo-subjetivo, cognoscitivo-afectivo que opone a la función referencial con la función emotiva. Del primer caso derivan todos los códigos de señalización, los programas operativos (trabajo, táctica militar, etc.) que tienen por objeto organizar la acción en común. Del segundo caso provienen los códigos sociales y estéticos que tienen como objetivo movilizar la participación del receptor. Esta función ha adquirido una gran importancia con la publicidad, en la cual el contenido referencial del mensaje desaparece ante los signos que apuntan a una motivación del destinatario, ya sea condicionándolo por repetición o desencadenando reacciones afectivas subconscientes.

4. **La función poética o estética** es definida por Roman Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo. Es la función estética por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.

Las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc.

5. **La función fática*** tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación.

Jakobson distingue con ese nombre a los signos "que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para verificar si el circuito funciona ('Hola, ¿me escucha usted? '), para atraer la atención del interlocutor o asegurarse de que no decaiga ('¿me está escuchando? ' o, en estilo shakespeareano: "Présteme usted oído", y en el otro extremo del hilo: 'mm, mm! ').

* Hacia 1920, Bronislav Malinowski, estudiando los problemas del significado en las lenguas "primitivas", circunscribió un cierto tipo de uso lingüístico caracterizado por desempeñar una función de aproximación, contacto y familiaridad entre los hablantes, al que definió como *comunión fática*. Cuarenta años después y dentro de un contexto teórico muy distinto, Roman Jakobson, investigando la ubicación precisa de la función poética dentro de la variedad de funciones del lenguaje, se vio llevado a estudiar tanto los factores constitutivos de todo proceso lingüístico como las funciones lingüísticas correspondientes a esos factores. Determinó así que al factor "contacto" del proceso lingüístico, correspondía una función "fática" que consistía en asegurar la fluidez del circuito de la comunicación. La misión de los mensajes pertinentes es, en este caso, la de "establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, verificar si el circuito funciona (' ¡Hola! ¿me escucha? '), atraer la atención del interlocutor o asegurarse de que no ha decaído (' ¡Dígame! ¿Me está escuchando? ', y en el otro extremo de la línea: ' ¡Hm-hm! ')". Cf. R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale* cit., p. 217. (N. del T.)

Esta acentuación del *contacto* —la función *fática*, en términos de Malinowsky— puede dar lugar a un profuso intercambio de formas ritualizadas, es decir a diálogos enteros cuyo único objeto es prolongar la conversación"[6].

La función fática desempeña un papel muy importante en todos los modos de comunión (cf. *infra* p. 49): ritos, solemnidades, ceremonias, discursos, arengas; conversaciones familiares, amorosas, donde el contenido de la comunicación tiene menos importancia que el hecho de la presencia y de la reafirmación de adhesión al grupo.

Se repiten las mismas palabras, los mismos gestos, se cuentan las mismas historias, lo que la torna una comunicación absurda, insoportable para la persona extraña pero eufórica para el sujeto que "participa", para el que "se siente aludido" y que se vuelve penosa a partir del momento en que ese sujeto se aparta de ella.

El referente del mensaje fático es la propia comunicación, así como el referente del mensaje poético es el propio mensaje y el del mensaje emotivo, el emisor.

6. **La función metalingüística** tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor. Por ejemplo, ponemos una palabra entre comillas y precisamos: "semiología, en el sentido médico del término". De ese modo, la función metalingüística remite el signo al código del cual extrae su significación.

6 Roman Jakobson, *Essais de lingüistique générale* cit., p. 217.

Desempeña un papel considerable en todas las artes: la "escritura" es una señal del código. La palabra *democracia* remite a sentidos diferentes según el código. Del mismo modo, un retrato puede ser objeto de diversas interpretaciones según el estilo: romántico, realista, surrealista, cubista, etc.

De la función metalingüística procede también la elección del vehículo, del *medium*. El marco de un cuadro, la tapa de un libro señalan la naturaleza del código. Con frecuencia, el título de una obra de arte remite mucho más al código adoptado que al contenido del mensaje. Una pala de carbón en la entrada de una exposición o de un museo adquiere, por ese hecho, una significación estética, y el referente del mensaje es, en este caso, el propio código.

7. **Comprender y sentir.** Las diversas funciones, tal como acaban de ser definidas, son concurrentes. Se las encuentra mezcladas en diversas proporciones en un mismo mensaje. Unas u otras dominan según el tipo de comunicación (cf. *infra* los *media*). En ese sentido, las funciones referenciales (objetiva, cognoscitiva) y la función emotiva (subjetiva, expresiva) son características.

Constituyen los dos grandes modos de la expresión semiológica que se oponen antitéticamente, de manera que la noción de una "doble función del lenguaje" puede extenderse a todos los modos de significación. En efecto, *comprender* y *sentir*, el espíritu y el alma, constituyen los dos polos de nuestra experiencia y corresponden a modos de percepción no solamente opuestos sino inversamente proporcionales, al punto que podríamos definir a la *emoción* como una incapacidad de comprender: el amor, el dolor, la sorpresa, el miedo, etc., inhiben a la inteligencia que no comprende lo que le sucede. El artista, el poeta son incapaces de explicar su arte, del mismo modo que no podemos *explicar* por qué nos sentidos conmovidos por la curva de un hombro, una frase tonta, un reflejo en el agua.

La comprensión se ejerce sobre el objeto y la emoción sobre el sujeto. Pero *comprender*, "relacionar", *intelligere*, "reunir" significa sobre todo una organización, un ordenamiento de las sensaciones percibidas, mientras que la emoción es un desorden y una conmoción de los sentidos.

Por lo tanto, se trata de dos modos de percepción —y consecuentemente de significación— totalmente opuestos, a raíz de lo cual los caracteres del signo lógico y del signo expresivo se oponen término por término[7]

Signo lógico	Signo expresivo
Convencional	Natural
Arbitrario	Motivado
Homológico	Analógico
Objetivo	Subjetivo
Racional	Afectivo
Abstracto	Concreto
General	Singular
Transitivo	Inmanente
Selectivo	Total

Lógicamente, se trata de tendencias, siendo esas propiedades relativas, pues el signo es,

7 *Cf.* el capítulo siguiente.

como ya se verá, *más o menos* "convencional", *más o menos* arbitrario, etc.; pero de todos modos, estamos en presencia de dos grandes modos de significación que oponen a las ciencias y las *artes*.

Esa es la causa del rechazo existente entre los signos lógicos y la emoción por una parte y entre los signos expresivos y la comprensión por la otra: los modos semiológicos del conocimiento intelectual no influyen sobre la experiencia afectiva, e inversamente. Esto es lo que torna tan difícil y precario el estudio científico de los fenómenos afectivos, dado que el espíritu se halla totalmente imposibilitado de definir y estructurar, es decir de "comprender", términos tales como *pasión, deseo, emoción*.

En la definición de *conciencia*, el *Vocabulario de la filosofía* de Lalande anota: "La conciencia no puede ser definida. Podemos saber lo que es la conciencia, pero no podemos comunicar sin confusión a los demás una definición de lo que nosotros aprehendemos claramente". Y prosigue el filósofo: "Lo que somos cada vez menos a medida que entramos gradualmente en un sueño (*sommeil*) sin sueños (*rêves*)... lo que somos cada vez más cuando el ruido nos despierta poco a poco, eso es lo que se denomina conciencia."

Esta definición, que Valery debía tener evidentemente cuando escribía *La joven Parca*, explica la incapacidad de los signos lógicos de significar la experiencia psíquica. Es el fundamento de todas las artes que son, por su propia naturaleza, tributarias de modos de significación icónicos y analógicos.

No tienen por función el hacernos *comprender* las sensaciones percibidas encerrándolas en una red de relaciones objetivas sino el hacernos *experimentar* frente a una imitación de la realidad.

Esta oposición muy marcada entre la experiencia objetiva y la experiencia subjetiva, entre la inteligencia y la afectividad, entre el saber y el sentir, entre las ciencias y las artes, es la principal característica de nuestra cultura "científica" mientras que el pensamiento "popular" o "arcaico" tiende a confundir los dos planos.

Las "ciencias" antiguas tales como la medicina o la alquimia, son "artes" en la medida en que su objeto es mal "comprendido". La ciencia invade progresivamente el dominio de las artes mientras éstas se extienden sobre el inconsciente. La astronomía recluye a la astrología en el campo de la adivinación, y las artes desplazadas del dominio invadido por la ciencia ganan terrenos aún vírgenes.

En este marco, que opone los códigos lógicos y tecnológicos a los modos de expresión afectivos y poéticos, se evidencia el carácter mixto y ambiguo de los códigos de la vida social en este vasto dominio que abarca en la actualidad el término todavía ambicioso y prematuro de "ciencias humanas".

8. **Sentido e información.** Hay tres tipos de códigos según si los signos se encuentran en

una relación lógica de exclusión, de inclusión o de intersección que corresponden, respectivamente, a las funciones diacrítica (o distintiva), taxonómica (o clasificatoria), semántica (o significativa).

La función de un sistema fonológico (y de la mayoría de los sistemas de señales) es puramente distintiva en la medida en que no hay relación entre los rasgos pertinentes. Saber que un fonema es *labial* no nos dice nada sobre la voz (*sorda* o *sonora*) debido al hecho de que voz y articulación son independientes: el sistema encierra el máximo de información pero en él los signos no tienen sentido, pues éste resulta de una relación.

Un sistema taxonómico, en cambio, integra los signos en un sistema de relaciones, pero necesarias, unívocas e inclusivas: *mamífero* implica necesariamente *vertebrado* y el segundo término no agrega ninguna información al primero. Los términos sólo poseen aquí definiciones.

El sistema lexical, en el que los signos tienen una relación de intersección, implica a la vez sentido e información: las *hojas* son por lo general *verdes* (lo que constituye su sentido), pero todas las hojas no son verdes y todos los objetos verdes no son necesariamente hojas (lo que define la información). Así, un pintor clásico tiene la posibilidad, la libertad de representar hojas *verdes, amarillas, púrpuras*. Pero existen otros sistemas: aquél en el que las hojas serán única y necesariamente verdes, aquél en el que serán cualquier cosa.

Cuanto más significante es un código, es más restringido, estructurado, socializado, e inversamente. Ahora bien, el *contenido de información* de un mensaje y la *redundancia* (o

pérdida de información) que es su corolario son propiedades objetivas y mensurables. Cuanto más fuerte es la redundancia, la comunicación será más significante, cerrada, socializada y codificada. Cuanto más débil es, la comunicación será más informante, abierta, individualizada y descodificada. Desde este punto de vista, podemos considerar que nuestras ciencias y técnicas dependen de sistemas cada vez más codificados y nuestras artes de sistemas cada vez más descodificados.

Esta estructuración o "codificación" del sistema plantea el problema de las relaciones del receptor con la comunicación desde el doble punto de vista del mensaje y del emisor.

9. **Atención y participación.** El receptor que recibe un mensaje debe descodificarlo, es decir reconstruir su sentido a partir de signos cada uno de los cuales contiene elementos de ese sentido, es decir indicaciones relativas a las relaciones de cada signo con los otros.

De ese modo, un rompecabeza es un mensaje cuyo sentido (la imagen) reconstruimos ubicando las diferentes piezas en sus respectivas posiciones por medio de las indicaciones de líneas, colores, figuras que esas piezas contienen. Cuanto más numerosas y precisas sean las indicaciones, más fácil será la construcción. Por eso es difícil reconstruir un rompecabeza cuyas piezas están poco diferenciadas. Pero un rompecabeza difícil es más interesante en la medida en que es mayor la *atención* del jugador en la reconstrucción (es decir en la descodificación y en la interpretación).

Por esa misma razón, una actividad programada con demasiado rigor —un trabajo en

cadena, por ejemplo, o una enseñanza muy acelerada— pierden interés. Lo mismo ocurre con aquellas artes en que una retórica estereotipada torna la interpretación demasiado evidente y de todo mensaje muy codificado en el cual la redundancia relaja la atención y el interés del receptor.

Pero esta noción de "interés" del receptor debe ser precisada. La *atención*, tal como acabamos de definirla, mide el interés del receptor por el referente, objeto del mensaje: interés de orden intelectual que tiene su origen en el placer que encuentra en interpretarlo reconstituyéndolo.

Muy distinto es el "interés" puramente afectivo que el receptor experimenta al estar en comunicación con el emisor y en el cual, por el contrario, *la atención intelectual es muy débil*. Ese es el caso de la comunicación amorosa que es puramente fática (cf. *supra* p. 14) y en la cual las palabras, los gestos, los comportamientos no tienen otro objetivo que afirmar y mantener una comunicación que da a los participantes la sensación de vivir al unísono, de ser "uno solo".

Esta *comunión* entre los participantes adquiere una gran importancia en las formas colectivas de la comunicación: espectáculos, discursos, ceremonias religiosas, políticas, etc. Los cantos, las danzas, las marchas tienen por objeto movilizar a los participantes al unísono, al mismo paso, al mismo ritmo, y su contenido sémico es secundario. La arenga política o militar contiene poca información e indudablemente es preciso que contenga lo menos posible pues su objetivo es reunir a los participantes alrededor de un jefe, de un ideal común.

De la *comunión* (afectiva) se pasará a la *colaboración* (práctica) que es una coordinación y una sincronización del trabajo en común y que postula también una codificación y una socialización del mensaje a expensas de su contenido de información.

Por lo tanto, no hay que confundir la *atención* (intelectual) con la *comunión* (afectiva) o la *colaboración* (práctica). En realidad, los dos comportamientos son inversamente proporcionales. La *comunión* (y la *colaboración*) postulan un aflojamiento de la *atención* y poseen, por lo tanto, sistemas de codificación antinómicos.

II. LOS "MEDIA"

Bajo el nombre de *medium*, la semiología anglosajona designa los diferentes "medios" de comunicación: el libro, la radio, el cine, la moda. Un *medium* implica, por lo tanto, una sustancia del signo[8] y un soporte o vehículo de esa sustancia. Y es evidente que la naturaleza, la estructura y la función del código están estrechamente vinculadas al *medium* y que ése es también el caso de las diferentes funciones que acabamos de describir. Más adelante haremos un breve inventario de los principales *media* y de su sistema de codificación.

8 Sería más exacto decir una "materia", un "soporte", pues con el nombre de sustancia la lingüística moderna distingue las propiedades intrínsecas del significante y del significado. Desde este punto de vista los sonidos *o*, *m*, constituyen la sustancia del significante *homme* hombre y la "masculinidad", la sustancia del significado correspondiente.

Ahora expondremos algunos problemas generales que plantea la aparición de nuevos *media* en nuestra cultura. Al respecto, diremos algunas palabras sobre las ideas de Marshall McLuhan[9].

Según McLuhan, los *media* son extensiones de nuestros sentidos y de nuestras funciones: la rueda es una extensión del pie, la escritura una extensión de la vista, el vestido una extensión de la piel, los circuitos electrónicos una extensión del sistema nervioso central, etc. Modifican —y con frecuencia perturban— nuestras relaciones con el mundo circundante. Ahora bien, esta relación entre el hombre y su medio (incluidos los otros hombres) es mucho más importante en sí misma que sus efectos inmediatos y su producto. Así, podemos admitir sin esfuerzo que en la industrialización mediante la mecanización del trabajo lo importante no reside tanto en el producto de ese trabajo (autos, heladeras, tubos de pasta dentífrica, etc.) sino en la naturaleza misma del trabajo: parcelización de la tarea, alejamiento del trabajador de toda iniciativa y poder de decisión. Igualmente, en la televisión, los programas y diferentes contenidos no son nada en comparación con los modos de saber totalmente nuevos que ella implica. Lo importante consiste no tanto en las informaciones que el auditor —y en particular el niño— recibe sino en el modo de recepción que transforma totalmente su relación con los *media* tradicionales que son el libro, la escuela, el museo. El mensaje televisado tiene su

9 Cf. Marshall McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*, New York, 1964.

propia finalidad que no reside tanto en su contenido referencial como en la relación del receptor sensorial con el referente. Según la dramática fórmula del autor: "El *medium* es el mensaje."

Todos coincidiremos con McLuhan en que la escritura, luego la imprenta, la prensa y ahora la televisión han transformado nuestra cultura. Quizás algunos no estén de acuerdo con un análisis que puede ser considerado un poco superficial, es decir discutible. Pero al menos dicho análisis tiene el mérito de recuperar problemas que hasta ahora sólo aparecían anexados a las polémicas de los filósofos y de los políticos.

McLuhan divide a los *media* en *hot* y *cool*, "calientes" y "fríos", palabras que están referidas a lo que, en términos técnicos, se designa por la "temperatura" de la información o, en fotografía, por la "definición" de la imagen. En un mensaje dado, cuanto mayor es el número de elementos de información, más densa es la sustancia informante, más *caliente* es el mensaje, e inversamente. No debe confundirse esta temperatura del mensaje con su contenido referencial: un mensaje es más o menos caliente en la medida en que proporciona más o menos elementos de descodificación para un significado dado, cualquiera sea la riqueza o la pobreza de ese significado. Un retrato es caliente y una caricatura fría. Una foto y un film cinematográfico son calientes y una imagen televisada fría en la medida en que el número de puntos que componen la imagen es débil. El minué o el vals son calientes en la medida en que sus figuras están dadas por el código, mientras que el twist es frío. El habla es más fría que la escritura y

la escritura ideográfica más fría que la escritura alfabética.

A la temperatura del mensaje está vinculada la "participación"[10] del receptor, que debe interpretar el mensaje y, en consecuencia, tratar de encontrar los elementos de información que le faltan. En un mensaje caliente el sentido está dado por el emisor, en un mensaje frío está dado (en mayor o menor medida) por el receptor que se encuentra, por ello, implicado en la comunicación. Así, el programa de una cadena de montaje que es particularmente caliente, proporciona al obrero toda la información necesaria para su trabajo y lo priva de toda posibilidad de elección, decisión y "participación", en oposición al sistema de instrucciones, de reglas, de recetas de una técnica artesanal fría. Desde ese punto de vista, la ciencia es caliente y las artes son frías. Nuestra cultura occidental es caliente y las culturas "primitivas" o "subdesarrolladas" son frías. La vida urbana es caliente, la vida rústica fría.

Según McLuhan, estamos pasando de una cultura caliente a una cultura fría, a raíz de una mutación de los *media* del libro por la televisión, de la mecanización por la automatización, de las artes figurativas por las artes no figurativas, etc. Esto tiene como corolario una "participación" del individuo y un nuevo tipo de sociedad que, en ciertos aspectos, se emparenta con la vida tribal de las culturas frías.

En lo que nos concierne, sin embargo, matizaremos la oposición establecida por Mc Luhan entre nuestra cultura occidental moderna de tipo *hot* y las culturas arcaicas *cool*. Semiológicamente, tenemos dos tipos de experiencia: inteligible y afectiva, experiencias que no son asimilables sino, muy por el contrario, inversamente proporcionales (cf. *supra*, p. 17).

En consecuencia, y según nuestro criterio, en una cultura hay una relación inversa entre el saber y la afectividad. Ademas, debe distinguirse lo individual y lo colectivo: lo individual define nuestras diferencias, lo colectivo nuestras similitudes con los demás. Los dos dominios son una vez más inversamente proporcionales, puesto que es evidente que cuanto más diferentes somos, menos nos asemejamos. Según este doble criterio, el campo semiológico de nuestra experiencia puede dividirse de acuerdo con el siguiente esquema:

Cuanto más codificado y socializado es el saber, la experiencia afectiva tiende a individualizarse en mayor medida. En ese marco, nuestra cultura aparece como un recalentamiento de la experiencia intelectual. La aten-

10 La "participación", tal como la concibe McLuhan, está relacionada con lo que anteriormente hemos denominado, la *atención*.

ción individual es cada vez más restringida y la iniciativa creadora cada vez más pobre. No es que el individuo sea menos inteligente sino que su saber le es proporcionado cada vez más por los códigos: ciencias, programas, etc. En consecuencia, la experiencia afectiva está cada vez más descodificada, es decir más diversificada, más rica y abundante, pero sin embargo desprovista de sentido. Aunque integrado en el plano del saber, el hombre moderno se encuentra "desorientado" en el del deseo. Eso es lo que expresa la semiología de nuestras artes. En efecto, las artes no figurativas (y por lo tanto designificadas) representan una experiencia afectiva descodificada y desocializada. Son artes realistas. En cuanto a las artes "ingenuas", "arcaicas", "populares" que adoptan las formas estereotipadas que son las artes de masas (westerns, historietas, novelas policiales, canciones, etc.) no son artes sino *entretenimientos*. Tienen una función simbólica cuyo objetivo es representar situaciones afectivas, deseos, rigurosamente codificados e investidos de una significación de la que precisamente carecen en la vida real.

El mismo análisis es aplicable a nuestros juegos, que son representaciones mimadas de la acción individual o social (cf. *infra* p. 122) y que también son de dos tipos: "realistas" y "simbólicas". A una acción altamente socializada corresponden juegos rigurosamente codificados, lo que es una característica de la mayoría de los deportes modernos, incluso de los juegos de sociedad como el bridge y el ajedrez. Consecuentemente, la desindividualización de la acción y la frustración resultante son compensadas con nuestras diversiones que reintroducen la libertad y la iniciativa individual en nuestra vida bajo la forma de hobbies, jardinería, viajes, danza, etc. Los verbos *jugar* y *entretenerse* traducen esta oposición. Hay correspondencia entre las dos funciones estéticas y las dos funciones lúdicas (representación realista y compensación simbólica), pero la relación es invertida en la medida en que las primeras significan la experiencia afectiva y las segundas la experiencia práctica racionalizada. A una experiencia estética (afectiva) individualizada corresponden artes de representación, no figurativas, débilmente estructuradas y diversiones estéticas, rigurosamente codificadas.

Es evidente que esas artes tienen una significación muy diferente en las dos culturas. En un arte muy codificado como el de nuestra Edad Media, el "realismo" refleja la vida mientras que lo fantástico y lo maravilloso representan el sueño. En un arte descodificado como es el nuestro, esta relación es invertida: el arte "abstracto" refleja nuestra vida afectiva real mientras que el romance sentimental, la comedia de boulevard, la novela popular simbolizan nuestros deseos. Lo mismo ocurre con los códigos sociales: cuando son restrictivos reflejan un estado real de la sociedad, de sus valores y de sus jerarquías, pero una vez liberados, sólo son la manifestación de un deseo de poder, de un deseo de aparentar.

Finalmente, el mismo análisis se aplica a los códigos de la vida social individual (insignias, uniformes, protocolos) o colectiva (ritos, fiestas, ceremonias). Nuestra sociedad moderna se caracteriza por una alta estructuración económica basada en una gran diversidad y especialización de las actividades, a lo que corresponde, consecuentemente, una destrucción de

los códigos sociales. Los códigos económicos y los códigos sociales están en esa misma relación inversamente proporcional que opone los códigos lógicos y los códigos afectivos. Cuanto más codificada es la actividad práctica, el marco social de esta actividad está más descodificado. La estructuración social compensa una desestructuración económica, y el déficit del ser engendra una inflación de la apariencia.

Es notable cómo las funciones poco diferenciadas en sus actividades prácticas se mantienen más adheridas a los signos sociales que las identifican: el uniforme hace al general, al presidente del tribunal, al arzobispo, al embajador, al académico o al faquir birmano. Pero para el ingeniero, el médico, el arquitecto, es distinto. En la medida en que la medicina se convierte en una ciencia altamente codificada y especializada, los médicos abandonan su sombrero puntiagudo. Los profesores vacilan todavía.

Observamos así la correspondencia existente entre los diversos códigos y sus modos y grados de codificación. La estructuración del saber implica la de los juegos y la de los códigos económicos y tecnológicos y, en consecuencia, una desestructuración de las artes, de las diversiones, de los códigos sociales. El conjunto está gestado por un código perceptivo, definido por la relación complementaria y antitética entre el código afectivo y el código intelectivo. El conjunto de esas estructuras forma un sistema cultural en el que todo se relaciona y toda modificación de la estructura perceptiva (intelecto-afecto) —es decir el modo de percepción de la realidad— implica una nueva estructuración del sistema en su conjunto. Por eso se halla invertido en las culturas "arcaicas", donde la relación entre la experiencia intelectiva y la experiencia afectiva es diferente. En la medida en que la aparición de nuevos *media* modifica esta relación, coincidiremos fácilmente con McLuhan en que constituyen la clave de todo el sistema cultural.

Pero estos problemas aún no son bien conocidos y el lector tiene el derecho de dudar de síntesis tan ambiciosas y prematuras. Nuestro objetivo aquí fue demostrar la importancia, en realidad la primacía de los fenómenos semiológicos, comprobando que toda cultura se define como un sistema (o más exactamente un conjunto de sistemas) de comunicación.

CAPITULO II

LA SIGNIFICACION: FORMA Y SUSTANCIA DEL SIGNO

I. EL SIGNO Y LA SIGNIFICACION

Un signo es un estímulo —es decir una sustancia sensible— cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación.

1. **La comunicación.** Esta definición excluye los indicios naturales. Se dice comúnmente que las nubes son signo de lluvia, el humo signo de fuego. Pero la semiología les niega el status de signo porque el cielo nublado tiene la misma intención de comunicarnos una información que el cazador y el malhechor que dejan indicios en el teatro de sus operaciones.

Sin embargo, esos indicios pueden ser utilizados como signos. Eso es lo que ocurre con las nubes de los mapas meteorológicos de la televisión o la descripción (lingüística o codificada de otro modo) de las huellas digitales transmitidas por la policía. El signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido.

Pero sería erróneo negar la existencia de una afinidad profunda y problemas comunes entre la comunicación así definida y la percepción. En efecto, esta última puede ser con-

siderada con todo derecho como una "comunicación" entre la realidad sensible emisora de energía y los órganos de nuestros sentidos que la reciben. Sería muy importante pensar una terminología que designe con un mismo término el *sentido* de los signos (o de las cosas) y *los sentidos*. Porque según la etimología arcaica, *sentir*, "dirigir", significa "poner en línea (y por lo tanto en comunicación)" el objeto percibido y los órganos sensoriales: el *sentido* de una sensación acústica es el oído, y el *sentido* del oído es una sensación acústica.

Una vez dicho esto, sólo veremos en los ejemplos citados indicios naturales, y definiremos el *signo* como la marca de una intención de comunicar un sentido.

Pero esta intención puede ser inconsciente, lo que amplía considerablemente el campo de la semiología. Las culturas antiguas o "prelógicas" ven en el mundo visible mensajes del más allá, de los dioses, de los antepasados y la mayor parte de sus conocimientos y de sus conductas se basan en la interpretación de esos signos. El psicoanálisis moderno recupera ese vasto dominio. Si bien la "semiología" médica es un puro estudio de los indicios patológicos naturales, la psicosomática, en cambio, considera a esos síntomas como reacciones del organismo destinadas a comunicar informaciones, deseos que el sujeto no llega a expresar de otro modo. El psicoanálisis —en particular la escuela de Lacan— considera a las manifestaciones del inconsciente como un modo de comunicación y un lenguaje. La parapsicología también postula la noción de mensajes subliminares no conscientes. Son tantas las nociones que la crítica, el estudio de

los mitos, la psicosociología de la conducta, la propaganda, la publicidad, etc., han recuperado bajo la forma de una "psicología profunda", que la semiología no puede ignorarlas.

Sin embargo, es evidente que la señalización caminera y la psicosomática dependen de sistemas de signos y modos de comunicación profundamente diferentes. Lo cual no quiere decir que no se trate en los dos casos de *signos* que, al igual que todo signo, implican dos términos: un *significante* y un *significado*, a los que hay que agregar un *modo de significación* o de relación entre ambos.

2. **La codificación.** La relación entre el significante y el significado es, en todos los casos, convencional. Cuando se trata de signos motivados (cf. *infra*) o de indicios naturales utilizados en función de signos, es la resultante de un acuerdo entre los usuarios.

Sin embargo, la convención puede ser implícita o explícita y ese es uno de los límites, si bien impreciso, que separan a los códigos técnicos de los códigos poéticos.

Este análisis, que es el de los lingüistas, es válido, *mutatis mutandis*, para todos los sistemas de signos. Sin embargo, la noción de convención —y en particular de convención implícita— sigue siendo relativa. La convención tiene gradaciones, puede ser más o menos fuerte, más o menos unánime, más o menos constrictiva.

Es casi absoluta en un código de señales camineras, en la notación química o algebraica, etc., sigue siendo fuerte en un protocolo de cortesía, en la interpretación de los actores, en una retórica más o menos estereotipada y explicitada, etc. Pero la relación entre

el significante y el significado puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva. La significación es más o menos codificada y, en última instancia, sólo tenemos sistemas abiertos que merecen difícilmente el nombre de *códigos* por no ser sino simples sistemas de interpretación de las *hermenéuticas*. Ese es el límite que separa las lógicas y las poéticas, aunque ciertas poéticas puedan ser, como ya se verá, muy codificadas.

La noción de un signo o de un sistema de signos *más o menos* codificados es fundamental.

En efecto, la codificación es un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo. Ahora bien, esta convención puede ser más o menos amplia y más o menos precisa. Así, un signo *monosémico* es más preciso que un signo *polisémico* (cf. *infra*, p. 39).

La "*denotación* objetiva es más precisa que la connotación subjetiva (cf. *infra* p. 40), un signo *explícito* es más preciso que un signo *implícito* y un signo *consciente* más preciso que un signo *inconsciente*.

Cuánto más vaga se torna la convención, el valor del signo varía en mayor medida con los diferentes usuarios.

Por otra parte, esta convención posee un carácter estadístico, depende del número de individuos que la reconocen y la aceptan en un grupo dado. Cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más *codificado*.

En la medida en que es de origen implícito, la codificación es un proceso: el uso precisa y amplía la convención y el signo se codifica. Aunque puede también darse el caso de que se descodifique.

En el curso de ese proceso, es difícil precisar el límite a partir del cual un estímulo adquiere (o pierde) el status de signo explícito. Esta relatividad de los caracteres del signo es común a la mayoría de los conceptos operacionales de la semiología: según el caso, los signos son *más o menos* motivados, los sistemas *más o menos* estructurados, etc. (cf. *infra* p. 58)

3. **La motivación.** Como hemos visto, el signo está basado en una relación convencional (más o menos fuerte) entre el significante y el significado.

Podemos distinguir dos grandes tipos de relaciones según sea *motivada* o *inmotivada* (se dice también *arbitraria*).

La motivación es una relación natural entre el significante y el significado. Una relación que está en su naturaleza: en su sustancia o en su forma. Es *analógica* en el primer caso, y *homológica* en el segundo. Algunas veces se las denomina también extrínseca o intrínseca.

La analogía puede ser *metafórica* o *metonímica* según si el significante y el significado posean propiedades comunes que permitan asimilarlos o estén asociados por un nexo de contigüidad en el espacio, en el tiempo. Al igual que la convención, la analogía tiene grados; es más o menos fuerte e inmediatamente evidente. Bajo su forma más completa, la analogía es una *representación*: la foto, el retrato, la representación dramática, etc. Pero el valor icónico de la representación adopta en general una forma más esquemática o hasta

abstracta en un plano, un mapa, un indicador caminero, etc.

La motivación no excluye la convención: la barrera del cartel que señala un paso a nivel es, a pesar de su valor icónico, un signo convencional que los usuarios del código no pueden ni alterar ni cambiar.

Sin embargo, es comprensible que la motivación libere el signo de la convención y que, en última instancia, signos de pura representación puedan funcionar al margen de toda convención previa. Ese es el caso de las poéticas, sistemas abiertos, creadores de significaciones nuevas. Pero esos nuevos signos son rápidamente codificados y absorbidos por el sistema.

Cuanto menos fuerte es la motivación, más constrictiva debe ser la convención y, en última instancia, ésta sola puede asegurar el funcionamiento del signo en el cual ya no hay ninguna relación sensible entre el significante y el significado. El signo es llamado en ese caso inmotivado o arbitrario.

Varias terminologías —sobre todo de origen anglosajón— distinguen a los signos motivados o arbitrarios con los nombres de *iconos* (i.e. imágenes) o de *símbolos*, y se habla entonces de símbolos matemáticos o de lógica simbólica. Sin embargo, esta práctica tiene el grave inconveniente de introducir una confusión en el uso de la palabra símbolo. En efecto, tradicionalmente, un *símbolo* "representa una cosa en virtud de una correspondencia analógica" (Lalande). Por lo tanto, es de naturaleza iconográfica. En este sentido emplearemos aquí ese término.

Cuando la significación es explícita —como ocurre con las ciencias modernas— el signo es

generalmente arbitrario, pues toda relación analógica corre el riesgo de alterar el sentido transfiriendo al significado propiedades del significante. Con frecuencia, en un principio los signos son motivados. Pero la evolución histórica tiende a obliterar la motivación y, al dejar ésta de ser percibida, el signo funciona por pura convención. Ese es el caso de la mayoría de las palabras del lenguaje articulado, pero también el de muchos signos en las simbólicas, las artes adivinatorias, los protocolos y otros códigos sociales. A semejanza de las lenguas, esos sistemas semiológicos plantean una doble problemática según se los considere diacrónicamente, desde el punto de vista de su historia y de su origen, o sincrónicamente, desde el punto de vista de su funcionamiento en una cultura dada.

4. **Monosemia y polisemia.** Teóricamente, la eficacia de la comunicación postula que a cada significado corresponde un significante y uno solo e, inversamente, que cada significado se expresa por medio de un solo significante. Ese es el caso de las lenguas científicas, de los sistemas de señalización y, de una manera general, de los códigos lógicos (cf. *supra* p. 35).

En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados y donde cada significado puede expresarse por medio de varios significantes. Ese es el caso de los códigos poéticos en los cuales la convención es débil, la función icónica desarrollada y el signo abierto.

En lo que concierne al lenguaje articulado, donde la polisemia es la regla general, es posible que la situación se deba al hecho de que

se trata más que de un código, de un agregado de códigos superpuestos e imbricados. Indudablemente, no hay códigos polisémicos sino sistemas de expresión que recurren simultáneamente a varios códigos. De cualquier forma, de allí resulta una posibilidad de elección que es generadora del estilo. En la medida en que el emisor dispone de varias posibilidades para formular su mensaje, su elección se torna significativa.

5. **Denotación y connotaciones.** Este problema de la elección está vinculado con la distinción entre connotación y denotación. La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función: una palabra "argótica", "poética", "científica", etc. connota el significado que expresa. Lo mismo ocurre con un "hipocorístico", "una construcción afectiva". Un uniforme denota un grado y una función y connota el prestigio, la autoridad que le son atribuidas.

Denotación y connotación constituyen dos modos fundamentales y opuestos de la significación. Y aunque se combinen en la mayoría de los mensajes, podemos distinguir a éstos según sean con dominante denotativa o connotativa: las ciencias pertenecen al primer tipo, las artes al segundo.

Los códigos científicos, esencialmente monosémicos, eliminan las posibilidades de variaciones estilísticas y de connotaciones que, en cambio, se multiplican en los códigos poéticos. En una fórmula química o algebraica, los

desajustes estilísticos son nulos o en todo caso muy limitados, mientras que un pintor puede tratar un retrato según un código realista, impresionista, cubista, etc. Aquí también se comprueba que la polisemia de los signos es la consecuencia de la variedad de los códigos. Y esta superposición de los sistemas semiológicos aparece como una característica de nuestra cultura occidental moderna.

No debemos confundir la polisemia de los signos y la del mensaje. La ambigüedad del signo polisémico es provocada por el contexto y en el mensaje el signo sólo tiene, en principio, un solo sentido. Pero puede suceder que esta pluralidad de los sentidos posibles esté implicada en el mensaje. Volveremos después sobre este problema fundamental (cf. *infra* p. 50).

6. **Materia, sustancia, forma.** Un signo tiene una sustancia y una forma. Así, en la aceptación tradicional de esos términos, el "pare" de la señal de tránsito es sustancialmente una señal óptica eléctrica y formalmente un disco rojo.

Sin embargo, la lingüística moderna, después de Hjelmslev, adoptó otro punto de vista y otra terminología. El disco rojo que define el signo en sí mismo constituye la *sustancia*. En cuanto a la forma, está definida como la relación de la señal con las otras señales del *sistema*. En este caso, con la posibilidad de oponerlo a la señal verde o amarilla. Consecuentemente, se debe adoptar otro término para designar la naturaleza óptica y eléctrica de la señal; se podría decir, por ejemplo, la *materia* o el vehículo sensible.

Así concebida, la oposición entre la *forma*

y la *sustancia* adquiere un valor epistemológico nuevo. En particular, permite distinguir por una parte una sustancia y una forma del significante y además una sustancia y una forma del significado. Según esta terminología, el concepto, la idea definen la sustancia del significado. En la palabra *gato* la idea abstracta de "felinidad" constituye la sustancia del significado mientras que su forma está en el sistema conceptual que la opone a "gata", "perro", "hombre", etc.

Hasta ahora hemos considerado las propiedades sustanciales del signo. Ahora debemos estudiar su forma, es decir el modo en que se inserta en un sistema

II. LA FORMA DEL SIGNO

1. El sistema. Los semiólogos oponen los procedimientos de significación *sistemáticos* y *a-sistemáticos*. Según la definición de Buyssens, citada por G. Mounin:

"Hay procedimientos de señalización *sistemáticos* cuando los mensajes se descomponen en signos estables y constantes, como en el caso de las señales de tránsito con sus discos, sus rectángulos y sus triángulos, que constituyen familias bien definidas de señales. Pero también existen procedimientos *a-sistemáticos*, cuando se da el caso contrario: un afiche publicitario que utiliza la forma y el color para atraer la atención sobre una marca de lejía, o también la serie de diversos afiches empleados sucesivamente para esa misma marca de lejía.[11]"

Aun cuando suscribimos esta definición, nos sentimos inclinados a matizarla. No es muy

11 Georges Mounin, *op. cit.*, p. 178.

seguro, sobre todo, que los elementos de un afiche publicitario sean tan "a-sistemáticos" como se afirma. La retórica, por ejemplo, analiza en detalle las reglas del "retrato", de la "descripción", y esas reglas son observadas tanto por la pintura como por la literatura. El aspecto y el color de los cabellos, el de los ojos y su forma, la distancia que los separa son los elementos de un sistema cuyo carácter extremadamente estructurado y constrictivo ha sido demostrado. Es el caso, por ejemplo, de la iconografía religiosa. En cuanto al afiche publicitario, la elección de los colores, el tamaño, el grafismo obedecerían a un determinismo mucho más estricto de lo que puede suponerse a primera vista. Una de las principales tareas de la semiología consiste en establecer la existencia de sistemas en modos de significación en apariencia a-sistemáticos.

Por otra parte, hay varios tipos de sistemas. La definición según la cual un sistema es un "conjunto de signos estables y constantes" no coincide con la definición de los lingüistas, quienes lo describen como un conjunto en el cual los signos son interdependientes.

Desde ese punto de vista, quizás debamos distinguir los sistemas con o sin sintaxis. En un cartel caminero que combina un disco de estacionamiento, una barra de prohibición, un camión, hay simplemente un cúmulo de signos. Lo mismo ocurre con una guía hotelera que indica la existencia de teléfono, cuarto de baño, servicio de desayuno, por simple yuxtaposición de signos sin relación entre sí. Nuestra numeración decimal, en cambio, constituye un sistema en el sentido lingüístico del término. Por una parte, implica reglas de sintaxis y además las diez cifras son solidarias.

Un sistema con base diferente (5, 6 u 8 cifras) expresaría los números significados en combinaciones diferentes, mientras que en la guía hotelera la ausencia del signo "teléfono" no modifica el valor del signo "cuarto de baño". Igualmente, en un conjunto de estandartes, la *bota* del zapatero no es solidaria con el *guante de oro* o el *canasto de flores*, mientras que en el blasón hay muchas clases de elementos, escudos, cuarteles, barras, colores, y una sintaxis en la medida en que, por ejemplo, las divisiones del cuartel (siniestra o diestra, jefe, centro o punta) son significantes[12].

Es conveniente, además, distinguir dos grandes tipos de sintaxis: temporal y espacial. En la lengua articulada, las señales ópticas, la música, los signos mantienen relaciones de sucesión en el tiempo. La pintura, el dibujo, los diferentes modos de representación gráfica disponen los signos en el espacio. Muchos sistemas son mixtos: la danza, el cine, etc.

De ese modo, distinguimos: los conjuntos *a-sistemáticos* y los *sistemas* que implican una *morfología*, es decir signos estables y constantes, constituidos como clases; los sistemas *a-sintácticos* y *sintácticos*, en los cuales las clases morfológicas asumen su valor en función de su posición en el mensaje; las sintaxis temporales, espaciales, mixtas.

2. **La articulación.** El problema de la estructura está vinculado con el de la articulación. Un mensaje es articulado cuando es desmontable en elementos significantes. "Significante" es, evidentemente, la condición de toda enti-

12 *Le blason*, colección "Que sais-je?" Nº 33 PUF, Paris.

dad semiológica. El camión que aparece en los carteles de señalización caminera puede descomponerse en ruedas, chasis, cabina, pero la presencia o ausencia de esos elementos no modifican el valor del signo, mientras que la ausencia de saco o su cambio por un pullover modifican la significación de una vestimenta.

Desde ese punto de vista, el lenguaje presenta una situación particular entre los sistemas de signos debido a su *doble articulación*. En efecto, es posible operar una primera reducción del mensaje en morfemas (radicales, afijos, desinencias) que corresponden cada uno a un significado particular. Luego, podemos analizar esos morfemas, como fonemas, correspondiendo la permutación del fonema a un cambio de sentido (*risa/pisa; rosa/posa; rata/pata*, etc.), pero, como vemos en estos ejemplos, la oposición r/p no corresponde a una oposición semántica fija, mientras que la oposición entre sembrador, planchador, secador por una parte y sembrado, planchado, secado por la otra, etc. corresponde a una misma oposición semántica: "agente/resultado de la acción".

No deben confundirse las dos articulaciones con los niveles sintácticos. En efecto, en una primera articulación podemos distinguir varios niveles: frase, oración, sintagma, palabra, morfema. Pero cada uno de esos signos complejos sólo son las sucesivas combinaciones de los signos básicos portadores de los elementos de sentido que son recuperados en cada nivel. En una segunda articulación, esos componentes semánticos dejan de estar presentes. Los fonemas tienen por función diferenciar y distinguir los morfemas, pero no son en sí mismos portadores de la significación.

Tampoco debe confundirse la doble articulación con las transcodificaciones y los niveles de lectura. Si la gorra de Charles Bovary asume una significación (simpleza del personaje), es en otro código (el literario) independiente del código lingüístico o iconográfico donde ha sido ante todo significada.

En general, se considera que la doble articulación es una propiedad exclusiva de las lenguas articuladas, lo que las distinguiría de todos los otros sistemas de signo[13]. En realidad, se ha estudiado, sobre todo, desde este punto de vista, los diferentes sistemas de comunicación técnica. Pero quizás sería posible aplicar esta noción a los códigos poéticos tal como los hemos definido anteriormente (cf. p. 36). El código de notación musical posee doble articulación, y lo mismo ocurriría con la mayoría de las danzas.

3. **La homología.** La noción de articulación ha sido hasta aquí aplicada a los significantes. Pero los significados también pueden o no ser articulados. Y cuando ambos lo son, puede haber o no correspondencia entre los dos sistemas.

En efecto, un conjunto significado puede ser reducido a elementos conceptuales que forman un sistema de rasgos oponibles. Así, *caballo* se opone a *yegua* por el rasgo *masculino/femenino*.

En este caso, esa oposición no es reflejada por los significantes, pero sí puede serlo en

13 Mounin ha demostrado que el sistema de los números telefónicos está doblemente articulado (cf. G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 121). Pero tales códigos son bastante excepcionales.

palabras del tipo: *perro/perra; león/leona, gato/gata*, etc. Aquí la articulación de los significantes corresponde a la de los significados. Hay *homología* entre los dos términos.

Esta homología puede extenderse a todo un sistema. Por ejemplo, los nombres de calles de New York con sus avenidas verticales y sus calles horizontales numeradas en el orden de su sucesión natural, constituyen un sistema de significación basado en la homología de la estructura significante y de la estructura significada.

La *homología* es una *analogía estructural*, pues los significantes mantienen entre sí la misma relación que los significados, mientras que la *analogía* (propiamente dicha) es sustancial. La homología no excluye a la analogía y los dos caracteres pueden combinarse. Así, el vasto sistema que, en la lengua popular, asimila al hombre con el animal es a la vez homológico y analógico. Las *crines* y los *cabellos*, el *hocico* y la *boca* las *patas* y las *piernas* o *manos*, los *colmillos* y los *dientes* están en relación analógica, término por término, y los dos conjuntos son homólogos.

Teóricamente, los significantes y los significados pueden o no estar estructurados, lo que da lugar a cuatro combinaciones. En cada uno de esos cuatro casos, los signos (o parte de los signos) pueden ser arbitrarios o motivados analógicamente. Cuando los dos conjuntos están estructurados, los signos pueden ser arbitrarios en la medida en que las dos estructuras no se corresponden, y homólogos en el caso contrario. También pueden ser análogos. Un ejemplo *ad hoc* permitirá comprender ese

mecanismo. Existen pequeños broches de plástico o de metal que se prenden al borde de los vasos para reconocerlos en una reunión. Representan con frecuencia animales y cada invitado recibe el suyo. En la mayoría de los casos no hay ninguna relación entre las diferentes insignias como tampoco entre cada una de ellas y la persona o el vaso al que se lo ha destinado. Pero fácilmente se puede construir un sistema de significantes que impliquen categorías tales como: *mamíferos, pájaros, reptiles*, eventualmente integrados en un sistema más vasto que opone *animales* con *plantas, edificios*, etc. Podríamos también agregar otros rasgos tales como *colores*. Las insignias así clasificadas pueden ser distribuidas arbitrariamente, pero también podemos imaginar una clasificación de las bebidas con correspondencia o no de los dos sistemas. Así los "hombres" tendrán un *animal*, las "mujeres" una *planta*, los "alcoholes" serán *rojos* o *amarillos*, las "bebidas sin alcohol" *azules* o *verdes* etc. Además podría instaurarse una analogía por la atribución de colores *cálidos* a los "alcoholes" y de colores *frescos* a los "jugos de fruta".

La mayoría de nuestras ciencias y de nuestros conocimientos se basan en tales sistemas: los significantes forman clases de elementos que se articulan, es decir establecen entre sí ciertos tipos de relaciones, mientras que los significados presentan una estructura homóloga. Teórica y etimológicamente (es decir en su origen), se estructura la realidad significada y luego se la denomina construyendo un sistema de significantes homólogos y preferentemente no sindicados de analogía. En la práctica, se busca en la realidad un sistema de

estructura similar que se utiliza como significante: se denomina a las facultades del alma según funciones corporales, a la organización social según la configuración celeste, etc. El sistema significante es entonces una rejilla que se aplica sobre la realidad significada y que le imprime su forma.

La ciencia procede así cuando *adopta un modelo* de una ciencia similar. Es también lo que hacemos cuando *interpretamos* un texto colocando sobre *Fedra* o *Las flores del mal* la rejilla freudiana, marxista, existencialista. La mayoría de los conocimientos antiguos son de ese tipo. El análisis de este "pensamiento salvaje" pone en evidencia todas las trampas, pues la homología sólo es fecunda en la medida en que el sistema significante recorta lo real según relaciones reales (cf. *infra*, p. 71). Organizar y denominar a la sociedad humana sobre el modelo de la configuración astral es un modelo muy práctico debido a que las relaciones entre los astros son exactas, objetivas, estables y verificables. Pero al hacerlo se corre el riesgo de estereotipar las relaciones humanas y además de atribuirles propiedades que les son totalmente ajenas. Y cuando la realidad celeste ha sido designada a partir de un bestiario analógico, los tres sistemas intercambian y confunden sus valores. Pues siempre llega el momento "poético" en que los signos son confundidos con las cosas. Levi-Strauss demostró en forma notable esta recurrencia de la analogía: cómo, por ejemplo, los sistemas totémicos son, en su origen, procedimientos de designación y de clasificación arbitrarios que cumplen una función puramente distintiva, pero cuya sustancia incide sobre el significado atribuyéndole analógicamente propiedades que

no son las suyas[14]. Por eso el sentido de los mitos "no puede estar referido a los elementos aislados que entran en su composición sino a la manera en que esos elementos se hallan combinados". Hjelmslev diría a su forma y no a su sustancia (cf. *supra*, p. 41).

También Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, opone el conocimiento preclásico que basa la significación en la semejanza del significante y del significado mientras que la ciencia moderna sólo significa la relación ontológica que determina el sentido:

"Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento: el siglo XVI superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud. Buscar el sentido es sacar a la luz lo que se asemeja. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes. La gramática de los seres es su exégesis. Y el lenguaje que hablan no dice nada más que la sintaxis que los liga[15]."

Esta distinción entre dos modos de significación fundamentales, analógicos y homológicos, es la clave de nuestra cultura científica. Permite oponer, por una parte, la ciencia al saber tradicional y, por la otra, las artes a las ciencias.

14 Cf. Charles Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962. [Hay ed. esp.: *El pensamiento salvaje*, FCE, Méjico, 1964, p. 14.]

15 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966. [Hay ed. esp.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Méjico, 1968, p. 38.]

III. LOS MODOS DE LA COMUNICACION

Supongamos a un agente de tránsito en una esquina:
— tiene un uniforme;
— dirige la circulación;
— me señala el camino a la estación en un plano.

Aquí hay tres tipos de comunicación:
— el uniforme me indica la identidad del individuo;
— los movimientos del bastón blanco me ordenan detenerme;
— el plano me permite conocer la disposición de los lugares.

La comunicación concierne en el primer caso al ser, en el segundo a la acción, en el tercero al saber.

Diremos que hay respectivamente *indicación*, *conminación*, *representación*.

Retomemos ahora esos tres ejemplos pero en otra situación. Nuestro agente de tránsito:
— se pone el uniforme para ir al casamiento de su primo de Bastia;
— dirige el desfile en la fiesta anual de la Policía;
— pinta un cuadro ingenuo que representa a un agente de policía guiando a un ciego.

Los mismos signos tienen un sentido diferente en las dos series de situaciones. El uniforme es simplemente el indicio de una función en el primer caso y en el segundo expresa la voluntad de manifestar su pertenencia a esa función juzgada honorífica, de destacar la solemnidad de la ceremonia. En el caso del desfile ocurre lo mismo: no se trata de dirigir realmente la circulación sino de recordar sim-

bólicamente todo lo que esta actividad supone de coherencia, de rigor, de impasibilidad, de necesidad. Finalmente, el cuadro no nos muestra simplemente a un agente de policía sino que nos hace saber cómo lo ve y lo juzga el autor, quien pone de relieve la bondad del personaje, su dedicación a la colectividad. Dicho de otro modo, en los tres primeros casos, tenemos una comunicación objetiva basada únicamente en la naturaleza de la situación. En las otras tres, el emisor transfiere a esta situación un juicio que desea hacer compartir al destinatario.

A cada una de esas seis situaciones corresponden modos y medios de comunicación particulares que permiten esbozar, a grandes rasgos, el siguiente cuadro:

	Ser	Actuar	Saber	
Códigos lógicos objetivos	Insignias	Señales	Ciencias	Denotación Atención
Códigos estéticos subjetivos	Modos Usos Comportamientos	Ritos Fiestas Juegos	Artes y Literaturas	Connotación Participación
	Indicación	Comunicación	Representación	

Adoptamos estos términos para facilitar nuestra exposición, dado lo reducido de la misma, en ausencia de una terminología que nuestra ciencia aún no estableció. Es evidente, por otra parte, que si bien algunos sistemas se dejan encerrar en este cuadro, la mayoría lo desbordan y utilizan signos mixtos y complejos. Sin embargo, este esquema distingue bien los dos grandes tipos de signos que corresponden a lo que los lingüistas denominan "la doble función del lenguaje": los signos de la inteligibilidad objetivizada y racionalizada y los de la expresividad, de la emoción subjetiva y del deseo. Uno de los caracteres de nuestra cultura occidental moderna consiste en separar esos dos planos de nuestra experiencia. En cambio, tienden a confundirse en las culturas arcaicas, prelógicas, donde los programas de acción (caza, guerra, agricultura, etc.) son ritualizados y donde las artes se confunden con las técnicas.

Las condiciones de la comunicación plantean otro problema. La comunicación comprende un mensaje (y su vehículo), un emisor y un receptor, un referente y un código (cf. *supra*, p. 11). La presencia o la ausencia de cada uno de esos elementos determina tipos de comunicaciones particulares.

El mensaje y el receptor están necesariamente presentes, pero el emisor puede estar ausente, por ejemplo en el caso de la persona que envía una carta. El código está generalmente ausente debido a que es memorizado por los usuarios. Sin embargo, se da el caso de tener que utilizarlo en forma de diccionario en una traducción o de rejilla de desciframiento en un mensaje criptográfico. Pero los códigos se distinguen sobre todo por el hecho de que implican o no la presencia del emisor y la del referente. El lenguaje articulado, los códigos gestuales, las señales corporales, los códigos vestimentarios exigen la presencia del emisor que es también el vehículo del mensaje. Esta es la causa de esa constricción fundamental según la cual emisor y receptor deben estar presentes. Pero el mensaje puede ser transcripto y situado en otro vehículo: por ejemplo en forma de escritura o de transcripción fonográfica en el caso del lenguaje arti-

culado. Resulta obvio destacar la importancia de esta liberación del emisor, cuyas principales etapas son la invención de la escritura, de la imprenta y, en la actualidad, la de los diversos medios audiovisuales.

Otro problema se plantea a partir de la presencia o ausencia del referente, que puede ser también portador del mensaje. Ese es el caso de los indicios: una marca de tala en un árbol, las insignias, las enseñas, las marcas de fábrica y la mayoría de las señales. Puede suceder también que el referente sea el emisor que se designa a sí mismo por medio de una insignia, de una vestimenta. En las artes de imitación, que son imágenes del referente, esa imagen es la portadora de las marcas e indicios de significación. Pero esta última funciona en un segundo nivel, donde es condicionada por la naturaleza y los límites del código de representación. La representación dramática o pictórica de una ceremonia (una consagración, un casamiento, etc.) condiciona la forma de los indicios ceremoniales. Al respecto, podemos comparar el cine parlante y el mudo. Al no poder reproducir la voz, el cine mudo transfiere la significación a los gestos, la mímica, la vestimenta. La semiología de la composición es también muy diferente en la pintura con o sin perspectiva: el centro del cuadro no está en el mismo sitio, el tamaño de los personajes no tiene la misma significación.

De una manera general, cuanto más pobre es un modo de representación, la codificación de los signos es más fuerte.

IV. EL SENTIDO: CODIGOS Y HERMENEUTICAS

Los diccionarios dan dos definiciones de la palabra *sentido*: "idea que representa un signo" e "idea a la que puede ser referido un objeto de pensamiento". Hay un sentido de la palabra *vida* y un sentido de la "vida". ¿Qué quiere decir la "vida", qué sentido tiene, qué significa? En la Edad Media existían dos palabras: el *sens* (latín *sensus*) o significación inmediata, lo que cae bajo el mismo sentido, y el *sen* (germ. *sinno*, "dirección") que designa el más allá del sentido, su orientación. Desgraciadamente, la evolución lingüística confundió las dos formas y, si bien no mezcló las dos acepciones, desdibujó sus límites y, en consecuencia, de las dos semiologías.

Al comienzo de *Madame Bovary*, Flaubert describe la monstruosa gorra de su héroe. Lo hace por medio de palabras y esas palabras podrían ser transcriptas por un ilustrador en forma de un dibujo hecho con trazos y colores. Palabra y dibujo son signos cuyo sentido es la gorra. Pero a su vez significa: es el signo de la simpleza de Charles, de su falta de gusto, de su torpeza en sus relaciones con sus camaradas.

Por lo tanto, la gorra es a la vez sentido significado y signo significante. Pero el sentido no se detiene allí: la simpleza de Charles es el signo de sus relaciones con Emma, sus relaciones con Emma son el signo de una cierta forma de matrimonio; esta forma de matrimonio es el signo de una situación cultural, etc.

El sentido es una relación y esta relación envuelve cada sentido en un nuevo sentido. Si

la semiología debe ser la ciencia de los signos, engloba todo el saber, toda la experiencia, pues todo es signo: todo es significado y todo es significante.

Sin embargo, nuestro ejemplo postula una distinción entre dos tipos de signos. Las palabras designan la gorra, el dibujo la representa. Esa es su función explícita que ellos aseguran (cada uno según una técnica diferente) en virtud de un sistema de convenciones que cuenta con el acuerdo de los lectores. Cuando, en cambio, decimos que esa gorra es la marca de la simpleza de su propietario nos estamos refiriendo a un signo, pero de otro tipo. No hay ningún código que exija que esa *gorra* sea signo de "simpleza y mal gusto" y, además, el acuerdo de los lectores está lejos de ser unánime. Quizás algunos la encontrarán admirable y verán en Charles a una víctima de la incomprensión. Esta es una cuestión de interpretación.

En el primer caso, tenemos un código, es decir un sistema de convenciones explícitas y socializadas. En el segundo, una *hermenéutica*, sistema de signos implícitos, latentes y puramente contingentes. No se trata de que no estén convencionalizados ni socializados sino que lo están, pero de una manera más débil, más oscura y con frecuencia inconsciente. Así, la bota metálica que sirve de enseña al negocio de un zapatero, el dibujo de una bota en el catálogo de zapatos, la bota militar, insignia de los cuerpos de caballería, etc., dependen de un *código*. En cambio, la bota del primo Gontran que se cree un gentleman-farmer, la del hijo de la portera que es miembro de la banda de los Arcángeles de la Maube, la de la dama del quinto piso que es "*écuyère en chambre*", etc. son variaciones de una *hermenéutica* latente que, en nuestra cultura, asocia la bota con las ideas de "prestigio social", "mando", "virilidad", etc.

Aquí reconocemos los dos modos de significaciones opuestas que distinguimos anteriormente con los nombres de signos lógicos, técnicos y signos afectivos, estéticos, y observamos también que las dos nociones no se superponen exactamente.

El mensaje presenta, pues, dos niveles de significación: un sentido técnico basado en uno de los códigos y un sentido poético que está dado por el receptor a partir de sistemas de interpretación implícitos y *más o menos* socializados y convencionalizados por el uso. Y a medida que se logra consenso en cuanto a la significación de estos signos, podemos considerar que adquieren el status de código técnico. En efecto, si bien la relación entre el objeto estético y su significación sólo puede ser dada como una evidencia inmediata e implícita, sin embargo, a medida que esta evidencia es reconocida y aceptada, el signo es retomado, repetido y su valor se convencionaliza: el *ojo* es el "espejo del alma", el *cuello*, el signo de la "fuerza vital", etc. Y el pintor utiliza esas convenciones agrandando el ojo de su modelo y alargando su cuello. Esas retóricas, esas "escrituras" son códigos. Lo mismo ocurre con la adivinación, en la medida en que el adivino reconoce a cada signo o combinación de signos un sentido convenido e invariable.

Pero los códigos técnicos significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables (o que se supone que lo son), mientras que los códigos estéticos crean

representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado: el mensaje estético es lo análogo de lo surreal, de lo Invisible, de lo Inefable o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir de observar, verificar y afectar con un signo convencional y unánimemente aceptado.

El sentido lógico está totalmente codificado, encerrado y virtualmente contenido en el código, mientras que la representación estética está siempre parcialmente codificada y sigue siendo un campo de relaciones más o menos abiertas a la libre interpretación del receptor.

Este grado de codificación varía evidentemente con los géneros, las épocas, las culturas. En el western, por ejemplo, los personajes, las situaciones, las conductas están estrechamente convencionalizados.

Hay, por lo tanto, códigos técnicos cuya función consiste en significar una experiencia racional y códigos poéticos cuya función es la de crear un universo imaginario a través del cual se significa una experiencia irracional o, en todo caso, que escapa a la acción de los signos técnicos. Finalmente, más allá de los códigos poéticos convencionalizados, existe el dominio de una hermenéutica que recubre relaciones nuevas que escapan a todas las convenciones, o que son convenciones inconscientes, o antiguas convenciones cuyo sentido se perdió y se nos escapa.

La lengua recupera todos esos sistemas puesto que todo lo que es significado de determinada manera puede ser expresado por medio de palabras: podemos describir un cuadro, una fiesta, un mapa caminero, una fórmula química, un sueño. Por eso no es raro encontrar en la lengua todos los tipos de signos y todas las formas de la significación.

El problema, muy arbitrario y pura materia de definición, consiste en decidir hasta dónde llega la competencia de una semiología. Para algunos, abarca todo el dominio, que es muy grande, de la significación. Para otros, en una acepción más restringida, es el estudio de los signos de comunicación no lingüísticos: códigos de señalización, ritos ceremoniales, códigos de cortesía. Es decir, lo que a grandes rasgos designamos aquí con el término de códigos técnicos o lógicos.

Otros ubican dentro de la semiología a los códigos estéticos o poéticos: artes y literatura, comportamientos socializados (que son artes de la vida social), incluyendo o no las hermenéuticas. Pero ¿cómo definir los límites entre esos diferentes tipos de significación?

Todo es signo y signo abundante: los árboles, las nubes, los rostros, los molinillos de café... son envueltos por capas de interpretaciones que trabajan y hojaldran la masa semántica.

Sobre la existencia de esta significación y los caracteres en los que se basa, todo el mundo está más o menos de acuerdo. Pero en la perspectiva de una semiología generalizada, los diferentes tipos de signos son "más o menos significantes", lo que con frecuencia dificulta la tarea de delimitar su campo. En efecto, es posible oponer, por una parte, los códigos explícitos socializados en los cuales el sentido es un dato del mensaje resultante de una convención formal entre los participantes y, por otra parte, las hermenéuticas individuales y más o menos implícitas en las cuales la

significación resulta de una interpretación del receptor. Pero es muy difícil definir la naturaleza exacta de los sistemas mixtos, es decir, las poéticas, las retóricas, las artes adivinatorias, las simbólicas, las mitologías, las cuales son, en algunos casos, hermenéuticas en vías de codificación o antiguos códigos en proceso de descodificación.

CAPITULO III

LOS CODIGOS LOGICOS

En las páginas precedentes, hemos distinguido dos grandes modos de la experiencia: la objetiva-intelectiva y la subjetiva-afectiva.

La función de los códigos técnicos lógicos consiste en significar la experiencia objetiva y la relación del hombre con el mundo.

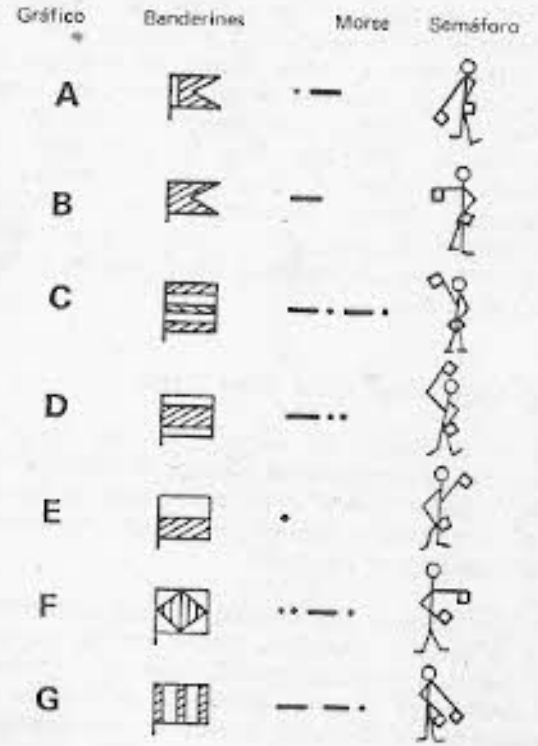
Distinguiremos varios tipos: los códigos de conocimiento, bajo la doble forma del conocimiento científico y del saber tradicional, los sistemas de señalización y los programas de aprendizaje y de trabajo, que son códigos de la acción. Finalmente agregaremos, a falta de una mejor ubicación, los códigos paralingüísticos, relevos, sustitutos y auxiliares de la lengua articulada.

I. LOS CODIGOS PARALINGUISTICOS

Como acabamos de decir, hay tres tipos de códigos paralingüísticos, según se trate de una simple recodificación, de un código autónomo o de un código paralelo empleado concurrentemente con el lenguaje.

1. **Los relevos del lenguaje.** Aquí ubicaremos los diferentes *alfabetos*. Estos son: la *escritura alfabética* (y eventualmente *silábica*), el *morse*, el *braile*, el *sistema marinero de señales con banderas*, el *alfabeto digital de los sordomu-*

dos y diversos tipos de *tam-tam*, una de cuyas formas más simples es el alfabeto de los prisioneros: un golpe corresponde a A, dos golpes a B, tres golpes a C, etc. A este tipo pertenecen también los códigos *criptográficos* que reemplazan las letras del alfabeto por cifras o cualquier otra figura, o que modifican el ordenamiento normal según reglas convenidas. Su función consiste en reemplazar al lenguaje articulado toda vez que su utilización esté sometida a constricciones temporales y



espaciales. Al efecto, se reemplazan los sonidos por letras y las letras por toda otra sustancia apropiada. La escritura transforma a los sonidos en signos visuales especializados, que permiten su conservación y su transmisión a distancia. El alfabeto digital de los sordomudos es visual, el braile es táctil. El morse es múltiple: acústico, óptico, gráfico, eléctrico.

Un mismo mensaje puede ser objeto de varias codificaciones sucesivas: un mensaje oral será escrito, ese mensaje escrito será criptografiado y este último, transcripto en morse; primeramente en forma táctil (por manipulación de una palanca), forma a su vez recodificada en impulsiones eléctricas, las que son inscriptas en puntos y trazos gráficos.

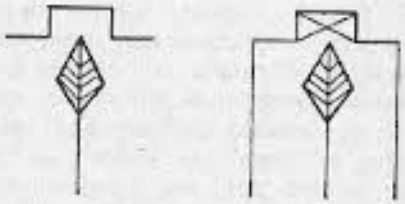
En todos los casos, esos códigos sustitutivos están supeditados al lenguaje articulado. Es por eso que, a pesar de su universalidad, sólo son comprensibles en la lengua así recodificada.

2. **Los sustitutos del lenguaje.** Como ya se vio, los códigos alfabéticos sólo son relevos del lenguaje articulado y dependen necesariamente de él.

El signo A del alfabeto, o el .— del morse son simples transcripciones del sonido *a*. Sólo ha cambiado la sustancia del código pero no su forma. Los ideogramas del chino, en cambio, tienen su sentido propio: hay un signo para designar la "casa", el "cielo", el "árbol". Lo mismo ocurre con los jeroglíficos y los pictogramas. Se trata de códigos autónomos e independientes del lenguaje articulado: los letrados chinos pueden comunicarse a lo largo de todo el país mientras que sus dialectos maternos no les permiten entenderse. También

es el caso de las señales de humo de los indios, los signos de conveniencia de los argots y de las sociedades secretas, etc. Entre esos sustitutos del lenguaje, uno de los más elaborados es el lenguaje gestual de los monjes trapenses que contiene más de 1300 signos. Así, *hora* se expresa: "uniendo los puños a su altura normal y agitando los meñiques"; *tarde*: "apretando el índice sobre el ojo"; *noche*, "apretando el pulgar y el índice sobre los dos ojos". La traducción a una lengua extranjera constituye una recodificación de ese tipo, así como la filmación de una pieza de teatro o de una novela, la pintura de un relato de batalla o, por el contrario, la descripción de un cuadro.

Transcribimos a continuación, a modo de ejemplo, un mensaje pictográfico. Se trata de una carta de amor escrita por una jovencita de la tribu siberiana de los yukaguires. La flecha de la derecha representa a la joven, la de la izquierda a su enamorado.



La figura que encierra la flecha representa la casa. De la casa del enamorado sólo se ve

el techo, lo que indica su lejanía. La de la jovencita posee vigas entrecruzadas, lo que expresa su tristeza [16].

3. **Los auxiliares del lenguaje.** La comunicación lingüística se basa en el empleo de signos articulados.

Pero el discurso va acompañado con frecuencia de signos paralelos: entonaciones, mímicas, gestos. Se trata de indicios naturales, espontáneos, que cumplen una función puramente expresiva, pero algunos pueden ser convencionalizados a los fines de la comunicación. El alzamiento de hombros, el levantamiento de cejas, el movimiento horizontal o vertical de la cabeza son signos que varían de una cultura a otra. Los griegos, por ejemplo, mueven la cabeza de arriba hacia abajo en signo de denegación.

En ciertas culturas, esos códigos pueden estar muy elaborados. El italiano que "habla con las manos" no efectúa una vana gesticulación como podría creerse a simple vista, pues cada gesto tiene su propia significación.

Esos auxiliares del lenguaje adquieren una gran importancia en ciertas formas de expresión (teatro, danza, ritos) y su función es más expresiva que técnica (cf. *infra*, p. 112).

A) **Los códigos prosódicos** utilizan las variaciones de elevación, de cantidad y de intensidad del habla articulada.

La semiología los dejó hasta ahora en manos de la lingüística, pero esta última nunca

16 Reproducido de *L'homme et son langage*, Paris, Tallandier, p. 109.

los estudió realmente. Un error muy común consiste en considerarlos como elementos más o menos marginales del código gramatical predicativo, estudiándoselos algunas veces bajo el nombre de marcas suprasegmentales. En realidad, se trata de un código paralelo, estrechamente imbricado en el código predicativo pero totalmente distinto, tanto por su naturaleza como por su función y su funcionamiento semiológicos. La mejor prueba de ello es el fracaso de la gramática en recuperar e integrar categorías prosódicas tales como la interjección, el imperativo, el vocativo (*cf. Syntaxe du français*, cap. V, "La syntaxe expressive").

Pero el criterio decisivo reside en el hecho de que la lengua presenta un doble nivel de articulación (cf. *supra*, p. 44), carácter que no poseen los signos prosódicos.

El código prosódico desempeña un papel importante en la comunicación afectiva y esos indicios de origen natural están, en realidad, altamente socializados y convencionalizados, como lo demuestra la dicción de los actores.

B) **El código kinésico** utiliza los gestos y las mímicas. Es también un código paralelo estrechamente asociado al habla y, muy particularmente, a los signos prosódicos.

El carácter convencional de esos signos aparentemente naturales y espontáneos ha sido demostrado desde hace tiempo. Su estudio es el objeto de una nueva ciencia, en vías de desarrollo en EE.UU. Volveremos sobre este tema más adelante, en el marco de los códigos de la comunicación social, donde los "lenguajes gestuales desempeñan un papel particularmente importante" (cf. *infra*, p. 112).

C **El código proxémico** utiliza el espacio entre el emisor y el receptor.

La distancia que mantenemos entre nosotros y nuestro interlocutor, el lugar que ocupamos en un cortejo o alrededor de una mesa, etc., son otros tantos signos de nuestro status social y constituyen un código elaborado que varía según las culturas.

La *proxémica*, a la que volveremos a referirnos junto con la *kinésica*, constituye, al igual que esta última, una ciencia surgida hace poco tiempo en los EE.UU[17].

II. LOS CODIGOS PRACTICOS: SEÑALES Y PROGRAMAS

Las *señales* y los *programas* tienen por función coordinar la acción por medio de conminaciones, instrucciones, avisos o llamados de atención.

Las primeras permiten dirigir la circulación o movimientos de conjunto. Los segundos son sistemas de instrucción para efectuar un trabajo, como por ejemplo el programa de una cadena de montaje o un molde de costura.

Entre los sistemas de señalización, los más conocidos son los códigos de circulación caminera, ferroviaria, aérea, marítima y fluvial.

En esta categoría son incluidas las señales de advertencia: campanas y toques de alarma, redoble de tambor, toques de clarín, de cuerno, de sirenas, que además pueden ser elaborados. Por ejemplo, los toques militares distin-

17 En relación con estos problemas, consultar "Pratiques et langages gestuels", en *Langages*, Nº 10, juin 1968, Didier-Larousse, donde encontraremos una exposición y una bibliografía sobre el tema.

guen: la diana, la generala, la botasilla, el llamado, la retreta, la carga con variantes para los diferentes cuerpos o unidades.

Todas las formas de trabajo en común utilizan sistemas de señales, desde el "*izar*" de los marineros que tiran de las cuerdas hasta los más complejos programas de una cadena de producción o de una orden de batalla.

Algunos son muy simples como el bastón blanco de los ciegos y otros más ricos como el código caminero que comprende varias centenas de señales de sustancia y forma muy diversas: luces, colores, imágenes, letras, advertencias sonoras, etc.

La naturaleza de esos sistemas depende, por una parte, de su campo semiológico, es decir de las informaciones y órdenes que deben transmitir y, por otra parte, de las condiciones de la emisión y de la recepción. ¿Cómo, por ejemplo, un aviador accidentado puede comunicarse con otros aviones que sobrevuelan el lugar del accidente? Los gritos no sirven, los gestos o los banderines no se distinguen a partir de cierta distancia, el fuego es poco visible durante el día. El problema es resuelto por un cuadrado de tela, azul de un lado y amarillo del otro, que puede ser plegado de acuerdo a un código que comprende doce señales correspondientes a pedidos de agua, alimento, medicamento, combustible, etcétera.

Ante la imposibilidad de detallar aquí el conjunto de esos sistemas, veremos, a título de ejemplo, algunas observaciones sobre la *señalización caminera*. Esta es particularmente importante porque interesa a la mayoría de los ciudadanos. G. Mounin calculó que el código caminero utiliza cerca de ciento cincuenta

señales distintas (sin hablar de las 230 informaciones proporcionadas por las placas mineralógicas nacionales y extranjeras).

Contamos:

87 carteles de señalización caminera pertenecientes a cinco categorías semánticas: peligro, stop, prohibición, obligación, estacionamiento;
25 a 30 señales de luces: rojo, verde, amarillo; intermitentes de dirección, freno, marcha atrás; cambio de dirección, posición nocturna, altura de los puentes, caravanas de vehículos;
una veintena de bandas de circulación: sendas peatonales, bandas amarillas continuas o no, cerámicos amarillos o rojos de prohibición de estacionamiento;
cinco señales relativas a la naturaleza del transporte;
sin contar las señales, fijas o cambiables, en los brazaletes de los agentes de tránsito.

Por otra parte, Mounin comprueba que "un automovilista registra a su derecha en el sentido de la marcha aproximadamente de 200 a 250 señales en 100 km de ruta nacional de tráfico intenso y hasta 500 señales en 100 km cuando atraviesa ciudades: el tráfico de ciudad utiliza entre 800 y 1000 señales en 100 km contando solamente los carteles de señalización del código caminero, que no son las únicas señales de la circulación"[18].

Los sistemas de señales varían según su complejidad y su grado de estructuración. Se distinguen también por la naturaleza de los

18 G. Mounin, "Les systemes de communication non lingüistiques...", *B.S.L.P.*, LIV, 1959.

signos utilizados. Unos son arbitrarios, como por ejemplo las luces de la circulación caminera o marítima, otros iconográficos, como los carteles que señalan la proximidad de una escuela, de un paso a nivel, etc.

Tienen en común su carácter estrictamente monosémico; un alto grado de convencionalidad que es siempre explícita y constrictiva. En la actualidad, la mayoría de esos sistemas son internacionales.

Existen muchas clases de señales. Ya mencionamos las alarmas, los timbres y toques, a los que podemos agregar los gritos de guerra (y de los juegos), las señales de humo, luces, etc.; las ramas que rompe el cazador para señalar el lugar donde se oculta la caza, los códigos utilizados por los mendigos, los malhechores, los medios de transmitir instrucciones con vistas a una acción individual o colectiva.

En el caso de una acción compleja y elaborada, la señal adopta la forma de un programa. Un programa es el "conjunto ordenado y formalizado de las operaciones necesarias y suficientes para obtener un resultado; (un) dispositivo que permite a un mecanismo efectuar esas operaciones: programa en banda perforada, magnética, programa de una calculadora, de un ordenador"[19].

19 Esta definición de uno de nuestros más recientes diccionarios demuestra la importancia adquirida por esta noción con el advenimiento de la automatización. Pero la cibernética es una disciplina que hemos decidido ignorar, aunque hubiese tenido una fácil ubicación en el marco de una semiología.

Para el problema de la programación automática, consúltese *La cybernétique*, "Que sais-je", Nº 688. El programa adopta frecuentemente la forma de un plano figurativo: plano de construcción, esquema de montaje, diagramas, organigramas, etc.

III. LOS CODIGOS EPISTEMOLOGICOS

Las insignias y las señales son signos de comunicación. Su función explícita consiste en informarnos sobre la identidad de los individuos (o de los grupos) y en transmitir informaciones apropiadas para coordinar la acción.

Por otra parte, los signos pueden tener por función la representación de una realidad compleja, haciendo conocer su estructura. En efecto, todo saber consiste en establecer un sistema de relaciones entre los elementos que constituyen el campo de una experiencia. Y, una vez observadas o postuladas, esas relaciones deben ser significadas.

El saber tiene, por lo tanto, una doble faz: un sistema epistemológico (significado) y un sistema semiológico (significante), siendo precisamente el objeto de la semiología el establecer la naturaleza de la relación entre esos dos sistemas. Las ciencias modernas se caracterizan por el hecho de que en ellas las relaciones son significadas por medio de un sistema de significantes *ad hoc* especialmente concebidos al efecto y conforme a una axiomática objetiva. Los conocimientos tradicionales, en cambio, adoptan modelos pragmáticos de la realidad ya conocida y codificada. El nuevo sistema epistemológico es representado a través de otro *episteme* de forma análoga o que se supone que lo es.

Los sistemas que se presentan bajo estas dos formas son innumerables. Nos limitaremos a describir brevemente algunos códigos científicos y un cierto número de artes adivinatorias que constituyen las formas más típicas de un saber sistemático en las culturas populares.

1. Los códigos científicos. La ciencia es significada por la lengua común en cuyo seno cada ciencia y objeto de conocimiento posee su lengua particular basada en procedimientos de significación apropiada. Sobre ese tema, remitimos a nuestra obra *Les mots savants*[20].

Pero esas lenguas científicas, cualquiera sea su grado de autonomía, se hallan expuestas, en el seno de la lengua, a toda clase de contaminación (polisemia, analogía, connotaciones, etc.) que perturban su naturaleza y su funcionamiento. Es por eso que la mayoría de las ciencias pretenden elaborar códigos no lingüísticos adecuados para su propia axiomática.

Esos códigos son del tipo "lógico", de acuerdo con la definición que dimos de ese término en oposición a "estético" (cf. *supra* p. 12), dado que el objetivo de toda ciencia consiste en acentuar la función referencial protegiéndola de las interferencias y connotaciones de las otras funciones (emotiva, conminativa, etc.).

Los códigos científicos presentan los dos grandes tipos de significación: arbitraria y figurada. La notación numérica es totalmente arbitraria, pero la geometría utiliza figuras. Las funciones algebraicas pueden ser registradas a la vez en forma de fórmulas arbitrarias y de curvas figurativas. También son figurativos los planos, los esquemas, los gráficos, etc. Pero todos esos códigos tienen un rasgo en común: la convención es muy fuerte, constrictiva y generalmente explícita.

Los códigos científicos están sometidos a una doble exigencia: por una parte, la arbitrariedad que protege al código de toda contaminación analógica; por otra parte, una motivación que ayuda a la memoria. Por eso generalmente presentan una estructuración homológica. Es el caso del lenguaje de la química, donde hay una perfecta correspondencia entre la estructura de los significantes y la de los significados pero ninguna analogía entre los elementos de las dos series (cf. *infra*, p. 75).

Los códigos científicos responden a dos grandes funciones: clasificar y calcular, origen de la distinción en dos grandes tipos, *taxonómicos* y *algorítmicos* y operacionales.

Las *taxonomías* de las ciencias naturales (flora, fauna, etc.) son puros sistemas de clasificación cuya función consiste en definir las entidades por sus relaciones recíprocas. Las fórmulas algebraicas, en cambio, permiten operar a partir de las relaciones que expresan y que pueden transformar en nuevas relaciones.

Podemos distinguir a las ciencias según estudien relaciones puras, abstractas e independientemente de su contenido o que, por el contrario, estudien las relaciones entre las sustancias. Desde este punto de vista, la más abstracta de todas las ciencias es la *lógica*. Es la ciencia de las relaciones en tanto que tales y en consecuencia la ciencia de las ciencias. Su objeto consiste en definir los diferentes tipos de relaciones que pueden establecerse entre entidades o conjuntos y garantizar la verdad de esas relaciones. Es un código, en la medida en que significa esas relaciones. El código de la lógica tradicional (aristotélica) está constituido por un cuerpo de silogismos. La lógica

20 "Que sais-je?", Nº 1325.

formal moderna, llamada también simbólica [21], se fijó un cuerpo de signos totalmente arbitrarios y sistematizados.

Las *matemáticas* estudian las relaciones ya especificadas pero a un alto nivel de abstracción e independientemente de la sustancia: la *aritmética* y el *álgebra* las relaciones numéricas, la *geometría* las relaciones espaciales, la *mecánica* las relaciones cinéticas.

La *física*, la *química* son ciencias que estudian relaciones sustanciales.

Todas esas ciencias poseen sistemas de notación ideogramáticos que además tienen la ventaja de ser internacionales.

"El más conocido de esos sistemas no es otro que el cuadro de las abreviaturas normalizadas del sistema métrico, que contiene alrededor de sesenta y siete símbolos universales (aritmética, longitudes, superficies, volúmenes, capacidades, pesos).

Los sistemas de unidades físicas (M.T.S., C.G.S., M.K.S.A.) contienen a su vez por lo menos 285 símbolos universales que expresan ya sea unidades (alrededor de 175) o capacidades (110) relativas a todos los sectores de cada área de la física: masa, tiempo, mecánica, electricidad, magnetismo, calórica, óptica (en total 37 secciones de nociones distintas y de unidades correspondientes expresadas en símbolos que representan los siguientes términos: hertz, oteno, newton, dina, julio, erg, watt, bar, pieza, pascal, baría, amperio, voltio,

21 En el sentido lógico del término y cuyo empleo evitamos por los motivos expuestos anteriormente (cf. p. 39).

ohmio, culombio, faradio, henrio, waber, maxwell, gauss, termia, caloría, frigoría, candela, nit, stilb, lumen, bujía, foto, lux, dioptría, var). La química actual ofrece un vocabulario aún más normalizado, millares de símbolos combinables según leyes sistemáticas rigurosas (que son la expresión ideográfica de las leyes objetivas de la química)" [22].

Agreguemos que esas ciencias poseen códigos figurativos: funciones algebraicas, curvas estadísticas, configuraciones químicas, etc.

Veamos, a título de ejemplo, cómo se describe la prímula según un código utilizado por la botánica. La fórmula de la planta es la siguiente:

$$\varphi \oplus K(5)\,\widehat{C(5)\,A\infty} + 5G(5)$$

que se lee: "Hermafrodita, simetría radial, cáliz de cinco sépalos con cinco estambres adheridas, pistilo con cinco carpelos cuyos ovarios se sitúan más arriba del nivel de inserción de los pétalos".

La zoología describe también una mandíbula de la siguiente forma:

$$\frac{I_2\,C_1\,P_4\,M_3}{I_2\,C_1\,P_4\,M_3} = 44$$

que significa que las mandíbulas inferiores y superiores son idénticas y están compuestas respectivamente de 3 incisivos, 1 canino, 4 premolares y 3 molares, es decir 44 dientes en total.

22 G. Mounin, "Systemes non lingüistiques au XX siècle, *B.S.L.P.*, 1959, p. 186.

Veamos ahora la formula de una experiencia química:

$$CaCO_3 + H_2SO_4 = CaSO_4 + CO_2 + H_2O$$

que significa que si se mezcla mármol (carbonato de calcio) con ácido sulfúrico se obtiene sulfato de calcio, gas carbónico y agua.

La *ecuacion química* es del mismo tipo que una ecuación algebraica y está sometida a la misma prueba de verificación: la suma de los cuatro elementos (Ca, Co, H y So) es la misma en los dos términos pero sus combinaciones son diferentes.

Todos esos códigos son articulados y estructurados y la significación se basa en una homología del sistema epistemológico y del sistema semiológico.

Esos códigos de transcripción pueden ir acompañados de sistemas de representación figurados. Tales son los gráficos de las funciones algebraicas, los árboles taxinómicos, los modelos moleculares de la física o de la química.

Los signos son arbitrarios y eliminan toda analogía sustancial entre los significantes y los significados. Esta afirmación es válida tanto para los códigos de transcripción como para los sistemas de representación.

La codificación del saber tradicional, en cambio, se basa en sistemas en los cuales el significante mantiene una relación de analogía con el significado.

En sus formas eruditas y elaboradas, la astrología, la alquimia, la fisiognomía, etc. constituyen, por otra parte, sistemas muy complejos cuyos modos de significación son, por lo general, homológicos. Pero mientras la ciencia crea sistemas de signos *ad hoc* totalmente arbitrarios y que sólo reflejan las relaciones del sistema epistemológico, los conocimientos tradicionales buscan un sistema de significación en otro sistema epistemológico real y concreto. Así es como el alma y sus funciones son asimiladas al cuerpo, la organización social a la estructura celeste, etc.

Ahora bien, esa asimilación, aun cuando en un principio pueda ser puramente formal y estructural, implica asociaciones analógicas entre las entidades de los dos sistemas. Hay transferencia de las propiedades sustanciales del significante sobre el significado. Así, en un sistema donde el *alma (anima)* es designada como el "soplo", el mal aliento se convierte en el signo de una corrupción del alma.

Podemos decir que esos sistemas de significaciones prelógicos son homo-analógicos. Esta es también una característica del "pensamiento salvaje", según la expresión de Lévi-Strauss, y una regla general de la creación mítica y folklórica. Su mecanismo es particularmente evidente en las artes adivinatorias que constituyen la base del saber arcaico, saber que perdura ampliamente en el pensamiento popular moderno.

IV. EL "PENSAMIENTO SALVAJE". LAS ARTES ADIVINATORIAS

Las artes adivinatorias son medios de comunicarse con los dioses, el más allá, el destino. Constituyen sistemas de signos.

Los más conocidos entre nosotros son: la

adivinación por medio de los astros *(astrología)* por medio de las cartas *(cartomancia)*, por medio de las líneas de la mano *(quiromancia)*, por medio de los sueños *(oniromancia)*, sin hablar de la borra del café, la bola de cristal, etc., ya que los procedimientos son innumerables.

La *Encyclopédie de la divination*[23] enumera más de 350 procedimientos, lista que está lejos de ser exhaustiva y a la que es preciso agregar las innumerables supersticiones.

El signo puede estar aislado: *un gato negro, la araña de la mañana o de la tarde*, etc., pero el mensaje también puede ser formulado a partir de una combinación compleja de signos organizados de acuerdo con un código.

Veamos, a manera de ejemplo, una de las numerosas formas de tirar las cartas.

Se tiran veinte cartas de un juego de 52 y se forman cinco grupos de cuatro cartas cada uno, dispuestos en cruz.

Las cartas del medio hablan del presente, las de arriba del futuro próximo, las de abajo del pasado, las de la derecha del futuro lejano, las de la izquierda de los obstáculos.

Cada grupo de cartas constituye un mensaje que debe ser interpretado globalmente teniendo en cuenta relaciones de proximidad entre las cartas, cada una de las cuales tiene un sentido convenido.

Los corazones y los tréboles son favorables, los diamantes y los piques desfavorables. Los corazones designan el amor y el éxito. Los tréboles, la amistad y el dinero. Los diamantes, el engaño y los viajes y noticias. Los piques, los celos y el fracaso.

23 Tchou, Paris, 1965.

El rey, la dama, la sota, representan respectivamente un hombre, una mujer y un hombre joven.

El *rey de corazones* es un "amigo muy querido".

El *rey de tréboles* es un "amigo fiel".

El *rey de diamantes* es un "desconocido insolente"

El *rey de pique* es un "marido brutal y avaro".

La *sota de diamantes* será "un joven desconocido interesado y adulador".

El *siete* designa a una joven, el *siete de diamantes* representa a una joven desconocida con penas de amor", etc.

La cartomántica, enterada de que la consultante está en ese momento comprometida en una aventura con un hombre joven (grupo del centro), discierne obstáculos (grupo de la izquierda) debido a la rivalidad con una desconocida hipócrita (dama de diamantes) o a la presencia de un padre brutal (rey de pique) y lee en el futuro inmediato (grupo de arriba) contratiempos tales como una ruptura (nueve de pique) o un viaje (diez de diamantes). El futuro lejano (grupo de la derecha) podrá predecir un final feliz (nueve de corazones), gracias a la intervención de un amigo fiel (dama o sota de diamantes), etc.

Cada una de esas combinaciones presenta un amplio margen de interpretación que permite integrar las informaciones ya recibidas: el *rey de pique* podrá ser un marido, un padre, una persona celosa, etc. El *diez de diamantes* (viaje) podrá ser una partida momentánea o definitiva, un viaje de dos personas, la intervención de un viajero, un encuentro durante un viaje, etc.

Esos sistemas son muy interesantes para el semiólogo en la medida en que sirven para comprender la formación y el funcionamiento de los códigos culturales (cf. *infra* p. 83). Constituyen una rejilla aplicada a una situación, en este caso la aventura amorosa clásica e ingenua. Pero puede también ser aplicada a la guerra, a la política, a los negocios, etc., de modo que el mismo mensaje presente tantas lecturas como se desee.

Y todas esas lecturas son homólogas en la medida en que se trata de un mismo sistema de relaciones entre los significantes que les impone una misma estructura. Y recíprocamente, podemos aplicar sobre una misma realidad rejillas diferentes: la rejilla astrológica, por ejemplo, u onírica.

Se trata, por lo tanto, de sistemas de relaciones que poseen su propia estructura: cartas, astros, sueños, etc., y cada una de esas estructuras, aplicada sobre la realidad, la recorta en relaciones análogas y, por lo tanto, le confiere un cierto sentido, que no es sino una relación (cf. *infra* p. 107).

El código es una asimilación de lo desconocido por lo conocido, que asigna a lo desconocido la estructura y, por lo tanto, el sentido de lo conocido. Ese es el caso de la astrología, que postula que las relaciones humanas son homólogas a las que se observan entre los astros, relaciones en el espacio (configuraciones celestes) a la vez que en el tiempo (movimiento de los astros). Las fisiognomías se basan también en el postulado de una equivalencia entre el cuerpo (visible) y el alma (invisible): la inteligencia corresponde a la cabeza, la afectividad al corazón, la voluntad y el instinto al vientre, la acción al sexo. En cuanto

a los sueños, utilizan una simbólica cultural justificada por el psicoanálisis que ve en ellos arquetipos de la imaginación y mensajes del subconsciente.

Todas las culturas tienen su sistema de símbolos. Estos son los principales en la oniromancia occidental:

Cordero: tranquilidad, felicidad;
Aguila: incendio, fuego, devastación;
Aguja: dificultad, peligro;
Asno: sensualidad, aventuras amorosas, adulterio;
Angel: buena noticia;
Anillo: matrimonio o divorcio, según el caso; prisión;
Araña: buen presagio;
etc., etc.

En este simbolismo se basan frecuentemente diferentes artes adivinatorias. Las manchas de tinta, arena, nubes, borra de café, dibujan figuras que son interpretadas del mismo modo: un *anillo* es presagio de matrimonio, etc. Los sistemas que acabamos de mencionar son de tipo motivado en la medida en que utilizan estructuras reales (astros, cartas, líneas de la mano, etc.).

Otras artes adivinatorias son totalmente arbitrarias, siendo su código una construcción abstracta y los signos combinaciones puramente lógicas (y no naturales). Es el caso de la *aritmomancia* (adivinación por los números), la paromancia (adivinación por medio de varillas) y otros tipos de azar. Las formas de cálculos aritmománticos fueron practicadas por todas las culturas, especialmente entre los egipcios, los hebreos, los griegos y los árabes.

Aún perduran bajo innumerables formas.

Una de las más simples consiste en interpretar el carácter y el porvenir en función del nombre. Cada letra es inscripta según su orden en el alfabeto. Así escribimos: P.I.E.R.R.E., 16+9+5+18+18+5 = 71 = 8. Luego hay que interpretar el número 8 en función de un código del que existen varias versiones. Algunos están referidos a un simbolismo originado en la antigua aritmología, otros son tablas de equivalencia entre los números y los planetas y el código aritmomántico sólo es, en ese caso, un relevo de la astrología.

De todos esos sistemas, uno de los más completos y lógica y abstractamente estructurados es el *I Ching* de los chinos o la adivinación por medio de varillas. Las varillas según sean pares o impares, proporcionan dos elementos de signo y cada signo o hexagrama está compuesto por seis elementos. Por lo tanto, hay sesenta y cuatro hexagramas en el código y cada uno posee un sentido bien definido.

Un arte adivinatoria es el conjunto de las respuestas que el consultante espera del adivino en una situación particular: guerra, familia, salud, amor, negocios. A cada elemento corresponde un signo y los signos son extraídos al azar, dando por supuesto que el Destino es quien guía la mano que tira las varillas o las cartas, extiende la ceniza o la arena, el animal que deja huellas en el suelo, etc. Se trata de dar un sentido a los fenómenos y a los individuos que consultan, es decir de establecer entre ellos relaciones, lo cual constituye el objeto de todo conocimiento. La ciencia establece entre las cosas relaciones objetivas y que realmente existen. El arte adivinatorio proyecta sobre el universo significado la sombra de su propia estructura.

Todo esto no quiere decir que en algunos casos no pueda haber una homología real entre la estructura del código y la de la realidad.

El psicoanálisis confirmó el valor de numerosos símbolos y considera a los sueños como una comunicación efectiva del inconsciente. La psicosomática admite actualmente que la enfermedad puede ser un modo de comunicación y en particular corresponder a perturbaciones y a una impotencia de comunicar normalmente. La quiromancia, por instinto o por tradición, extrae algunas veces conclusiones no desprovistas de fundamento: el color de las manos, la firmeza de los músculos, la amplitud del puño, etc. Así es como el hecho de cerrar el puño apretando el pulgar entre los dedos ha sido reconocido por la medicina como un signo de deficiencia de la voluntad que se observa en los seres timoratos o mal adaptados así como en estados patológicos graves. Ese diagnóstico es confirmado por el psicoanálisis que ve en ese acto una necesidad de protección y el signo de una "nostalgia fetal".

Pero el "pensamiento salvaje" postula una analogía no verificada entre dos series de fenómenos distintos. Se trata, como ya dijimos, de una homo-analogía, mientras que la ciencia está basada en una axiomática extraída de la observación de los fenómenos en sí mismos.

Transcribimos a modo de ejemplo, la tabla de las correspondencias entre los signos del zodíaco, la mano, el cuerpo y las enfermedades, las cartas del tarot, los números, las letras, etc.

ZODIACO	TAROT	GEOMANCIA	CUERPO HUMANO
Aries	El Emperador	Acquisitio	Cabeza, rostro
Tauro	El Papa	Laetitia	Cuello, garganta
Géminis	El Enamorado	Rubens	Brazos
Cáncer	El Carro	Albus	Pecho
Leo	La Fuerza	Vía	Espalda, corazón
Virgo	El Ermitaño	Conjunctio	Vientre
Libra	La Justicia	Puer	Ancas, riñones
Escorpio	La Muerte	Tristitia	Organos sexuales
Sagitario	La Templanza	Cauda Draconis	Nalgas, caderas
Capricornio	El Diablo	Populus	Hígado
Acuario	La Estrella	Fortune	Pantorrillas, tobillos
Piscis	La Luna	Carcer	Pies, dedos del pie

COLORES	GEMAS	METALES	DEDOS	ETC.
Rojo	Amatista	Acero	Indice 1	
Verde	Agata	Latón	– 2	
Gris	Berilo	Mercurio	– 3	
Azul	Esmeralda	Plata	Anular 1	
Amarillo	Rubí	Oro	– 2	
Gris	Jaspe	Alpaca	– 3	
Verde	Diamante	Cobre	Meñique 1	
Rojo	Topacio	Hierro	– 2	
Azul	Granate	Estaño	– 3	
Negro	Onix	Plomo	Medio 1	
	Zafiro	Níquel	Medio 2	
Azul	Crisolita	Cinc	Medio 3	

Otras correspondencias hacen referencia a los números, las letras del alfabeto, etc.

La medicina antigua está basada en este sistema: extrae de él un método de diagnóstico y una farmacopea que nuestros numerosos horóscopos han heredado. Así es como *Jours de France*, el 23 de abril de 1970 aconseja a los nativos de *Virgo:* "Recomponer su organismo fatigado por comidas demasiado condimentadas. Recurra a las verduras frescas, a las carnes magras, a la crema fresca, a los pescados de río, a la manteca fresca". Lo que ocurre es que el signo de Virgo corresponde al vientre y a los intestinos y su enfermedad es la hidropesía. A los nativos de *Sagitario*, signo que corresponde al hígado, se les aconseja: "Cuide su hígado", etc. Toda la alquimia se halla también bajo la dependencia de la astrología. Cada uno de los diferentes metales tiene su signo, de donde el alquimista extrae el horóscopo con el objeto de facilitar sus conjunciones.

Al respecto, pueden leerse las obras de Bachelard y, en particular, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo**.

Evidentemente, sólo por azar la astrología sirve de código homo-analógico a las otras ciencias pues constituye, entre todos los fenómenos de la naturaleza, el sistema de relaciones numéricas, espaciales y temprales más riguroso y estable. La alquimia, la medicina, la fisiognomía, la psicología, etc., adoptan sus modelos del mismo modo como actualmente la lingüística, la economía, la sociología toman los suyos de las matemáticas.

Esta polivalencia de los códigos está en el origen de las *hermenéuticas*, que son sistemas de interpretación y, por lo tanto, de decodificación. Pero mientras que el código es un dato del mensaje, explícitamente proporcionado por el emisor, la hermenéutica es una rejilla aportada

* De esta obra aparecerá próximamente una nueva edición en español en SIGLO XXI ARGENTINA EDITORES (N. del E.).

por el receptor: rejilla filosófica, estética, cultural, etc. que aplica sobre el texto.

Los códigos homo-analógicos son sensibles a ese tipo de interpretación y lo mismo ocurre con los sistemas débilmente codificados, ya sea debido a su naturaleza o a un proceso histórico durante el cual se desmotivaron y desintegraron.

Ese es particularmente el caso de los códigos estéticos y culturales. Por eso la crítica y la antropología siguen siendo esencialmente hermenéuticas, aunque se defiendan y presenten a sus sistemas de lectura como códigos del inconsciente.

CAPITULO IV

LOS CODIGOS ESTETICOS

Ya nos hemos referido a la distinción fundamental que opone dos modos antitéticos de la experiencia y dos tipos de códigos semiológicos correspondientes: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética.

La primera concierne a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en un sistema de relaciones. La segunda corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad.

El término *estético* está justificado, en este caso, en la medida en que ese modo de expresión es el de las artes (y de las literaturas). Pero en un sentido más amplio también recupera la etimología de la palabra que en griego designa la "facultad de sentir", derivada del adjetivo *aisthetos*, "sensible, perceptible por los sentidos".

Por lo tanto, la expresión *estético* no se aplica aquí simplemente a lo "bello" sino también a lo concreto, a lo sensible, valor etimológico que Valery recupera cuando introduce la palabra "estésico".

En su forma pura, el signo lógico es arbitrario y homológico en la medida en que significa la forma y no la sustancia (en el sentido en que la lingüística emplea esos términos

a partir de Hjelmslev). El signo estético es icónico y analógico.

Las artes son modos de figuración de la realidad y los significantes estéticos son objetos sensibles. Hablar de "pintura abstracta" no tiene sentido pues toda pintura es concreta. En cuanto a la "pintura no figurativa", merece ese nombre a nivel del significado, pero el significante pictórico es una figura y un icono de esa realidad sin figura. Por eso el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto. Esta hipóstasis del significante estético constituye el carácter fundamental de lo que Roman Jakobson ha definido como la "función poética" (cf. *supra*, p. 13). El arte es subjetivo, *afecta* al sujeto, es decir "lo conmueve a través de una impresión, una acción sobre nuestro organismo o nuestro psiquismo". La ciencia, en cambio, es objetiva, estructura el objeto.

La ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por eso los signos estéticos son imágenes de la realidad. Podemos afirmar que la ciencia es transitiva y el arte intransitivo, en el sentido gramatical del término. Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra Razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden natural.

Debido a su carácter icónico, los signos estéticos son mucho más convencionalizados y por lo tanto codificados y socializados que los signos lógicos (cf. *supra*, p. 35). Es cierto

que son convencionales, y algunos en alto grado, pero la convención nunca tiene en ellos el carácter de constricción, de necesidad, de generalidad exigido por los signos lógicos. En última instancia, el signo estético se libera de toda convención y el sentido adhiere a la representación. Esta propiedad le confiere su poder creador. La poesía es un "hacer", es *poiésie*, como decía Valery. El *poiète*, al igual que el *trovador*, es un "inventor" de signos: signos en vías de hacerse, expresiones de relación a punto de formularse, signos espontáneos que acaban de nacer y que sólo acceden al verdadero status semiológico en la medida en que se generalizan y la relación significante se explicita.

Esta definición parecería excluir a las artes del dominio de la semiología en la medida en que no hay signos que no sean convencionales y socializados. Pero, como ya dijimos, debemos leer aquí *más o menos* convencionales y *más o menos* socializados (cf. *supra*, p. 36).

Esos caracteres no son sino tendencias y, desde ese punto de vista, podemos distinguir dos tipos de signos y de mensajes estéticos: *retóricos* y *poéticos*. Los *retóricos*, las *escrituras* son sistemas de convención. En cuanto a los signos *poéticos*, están siendo rescatados en la actualidad por medio de nuevos postulados y nuevos métodos de análisis.

Al respecto, el advenimiento del psicoanálisis y la noción de inconsciente tanto individual como colectivo, tuvo una importancia decisiva. El análisis "profundo" demuestra que los signos, en apariencia imprecisos y lábiles, están arraigados en estructuras coherentes, códigos subyacentes del que extraen sus valores.

Además, parecería que esos sistemas estéti-

cos asumen una doble función. Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo Invisible, lo Inefable, lo Irracional y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarias —arcaica o futura— que compensen los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aun cuando este conocimiento sea precisamente lo desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el sentido etimológico del término.

I. ARTES Y LITERATURAS

Las artes son representaciones de la naturaleza y de la sociedad, representaciones que pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas.

Las artes utilizan los *media* y los códigos correspondientes, pero a partir de esta primera significación crean significados a su vez significantes. Lo mismo ocurre con las literaturas, que son artes del lenguaje y crean objetos lingüísticos significantes.

Los mitos son formas de la literatura (*mythos* significa, en griego, "relato" y tiene también el sentido de *leyenda*, del latín *legenda*, "destinado a ser leído"). Los mitos, las leyendas y de una manera general las artes y literaturas populares y folklóricas interesan profundamente a la semiología en la medida en que expresan situaciones arcaicas, simples y universales. Allí se dan todas las posibilidades de develar estructuras claras y coherentes. Los semiólogos que se han dedicado a estudiar la *estructura* del cuento popular, del western, de la novela policial, de la historieta no han equivocado el camino.

Este enfoque semiológico tiene su origen en los trabajos de los *formalistas rusos*, quienes, alrededor de 1920, conciben a la crítica literaria como un estudio de la estructura de los contenidos. Poco conocido fuera de Rusia, donde por otra parte se agostó rápidamente, el formalismo fue retomado por los lingüistas de la Escuela de Praga, interesados por la estructura de los contenidos en relación con los diferentes géneros.

Paralelamente, se desarrolla un estudio de los temas literarios y de su significación simbólica concebidos como sistemas de signos estructurados.

Las dos disciplinas adoptan los métodos y el código epistemológico de la lingüística, siguiendo así el ejemplo de otras ciencias humanas tales como la antropología y la sociología. Esta semiología de la literatura se halla en la actualidad en pleno desarrollo con el *New Criticism* anglosajón, la *Literaturwissenschaft* germánica, la *Nouvelle Critique* francesa, etc. Esta *nueva crítica* fue ejercida hasta ahora en dos dominios: los referidos a la forma o morfología del relato y al estudio de los arquetipos simbólicos.

II. LA SIMBOLICA, LA TEMATICA

El estudio de las religiones, el de las culturas primitivas nos han demostrado desde hace tiempo el carácter simbólico de los ritos, de

los mitos, de las artes y de las literaturas. Son representaciones del mundo en las que los números, las formas elementales (círculo, cuadrado, espiral, etc.), los animales y las plantas (serpiente, árbol, etc.) son signos. En relación a estos problemas, remitimos al lector al libro de Olivier Beigbeder consagrado a *La Symbolique* como así también a los trabajos de Mircea Eliade, de G. Dumézil, etc.

Veamos, a modo de ejemplo, una interpretación del *Templo del Cielo* de Pekín tal como la presenta Beigbeder en *La Symbolique* (pp. 45-46) :

"Ya dijimos que en China coexistían las nociones de la Montaña, *Pilar del cielo*, del hueco infernal y del círculo celeste y mencionamos la importancia de los santuarios naturales a cielo descubierto como por ejemplo el *Templo del cielo* de Pekín o el *Area de sacrificios* de Huê, Examinemos ahora cómo armonizan esas nociones en los citados santuarios. Observaremos que, debido a la sutileza china siempre obsesionada por la idea de bipartición, esos templos oponen el cuadrado que simboliza la Tierra con el círculo celeste. En el *Templo del cielo* distinguimos dos partes unidas por un camino sur-norte. Al sur, el área de sacrificios consiste en un túmulo de forma redonda rodeado de una muralla cuadrada. Ese túmulo tiene tres niveles a los que se accede desde los "cuatro orientes" por una escalera de tres peldaños, cifras que aluden a los nueve niveles que según los chinos hay en el cielo (la base del túmulo tiene 9 x 9 lozas). Los sacrificios a los dioses celestiales se hacen con hogueras, el humo asciende al cielo y a la tierra por un agujero donde corre la sangre del animal. Al norte, el pabellón redondo, sede del dios, está sostenido por ocho pilares, cifra de la rosa de los vientos y de las "amarras del mundo".

El templo es, pues, una representación del mundo y utiliza un sistema de signos que podemos hallar en la mayoría de las culturas. La *pirámide*, por ejemplo, o montaña cósmica se encuentra en Mesopotamia y en Egipto, como así también en las culturas precolombinas.

Asimismo, es posible demostrar que esos símbolos invaden todo el campo cultural: vestimenta, habitat, juegos, etc. Es así como (siempre según Beigbeder) "el *juego de pelota* de la civilización maya, así como el *juego del garrote* practicado aún en nuestros días por los indios Fox de la región de los Grandes Lagos, tienen un profundo sentido cosmológico. Este último se practica sobre un terreno circular dividido en dos partes: la Tierra y el Cielo. Los dos campos opuestos simbolizan también a los vivos y los muertos. Otras asociaciones simbólicas, todas lunares, vinculan la Tierra con la Noche, la Luna, la Primavera materna, el Sur, el lado izquierdo, el bienestar físico y la necesidad material y el Cielo con el día, el sol, el principio paterno, el costado derecho, los rituales, la creación del mundo"[24].

De este modo, tenemos un código particularmente bien estructurado y coherente. Ahora bien, el psicoanálisis moderno demostró que esos códigos perduran en el inconsciente moderno bajo formas latentes. La obra fundamental sobre el tema es *Las metamorfosis del alma y sus símbolos*, de C. G. Jung, de la que transcribimos un párrafo a modo de ejemplo:

"Un paranoico, poseedor de una buena inteligencia, que conoce muy bien la redondez de la tierra y su rotación alrededor del sol, reemplaza en su sistema las ideas astronómicas modernas por un sistema muy detallado en el que la tierra es un disco plano por encima del cual se mueve el sol. La doctora Spielrein da también algunos ejemplos interesantes de las definiciones arcai-

24 Olivier Beigbeder, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 50.

cas que, en la enfermedad, ahogan el sentido de las *palabras modernas*. Así, por ejemplo, su enferma presenta la analogía mitológica del alcohol y de la bebida embriagadora hablando de "eyaculación" (dicho de otro modo: Soma). Tiene también un simbolismo de la cocción análogo a la visión alquimista de Zósimo. Este último veía en el hueco del altar agua hirviendo donde los hombres se metamorfoseaban. La enferma empleaba los términos *tierra* o agua en lugar de madre"[25].

Tal como lo afirma el autor, se trata de arquetipos de la imaginación que se encuentran en todas las culturas y bajo las formas más diversas. Y es evidente que perduran en nuestras artes modernas.

Gaston Bachelard demostró la existencia de esos temas profundos de la imaginación poética estableciendo el sentido y las connotaciones de las imágenes de la Tierra, del Agua, del Fuego, del Aire, Hay igualmente una simbólica del espacio, del cuerpo humano, etc. La experiencia poética profunda —con frecuencia inconsciente e inefable— se expresa en el manejo de códigos culturales (y de variantes individuales) que son sistemas de signos estructurados y cuyos modelos se encuentran en los mitos, los ritos, las artes adivinatorias. La crítica siempre se interesó en el estudio de los temas: la Naturaleza, el Amor, la Muerte, etc. y en el de las imágenes y metáforas de los grandes escritores. Pero detrás de lo que hasta ahora se trataba como signos aislados reconocemos en la actualidad la existencia de sistemas de oposiciones, de donde esos signos extraen su significación. Son esos sistemas los que la crítica trata ahora de reconstruir,

25 *Les métamorphoses de l'ame*, p. 249.

adoptando los modelos y las definiciones de la lingüística.

Permítasenos remitir al lector a nuestro *Essais de stylistique*[26], donde encontrarán la descripción de un cierto número de esos *campos estilísticos*: el abismo de Baudelaire, el Azur de Mallarmé, la sombra de Valery.

Veamos, a modo de ejemplo, la estructura simbólica de *Las flores del mal*, tal como la hemos reconstruido.

Los aproximadamente cuatro mil términos que constituyen el léxico de *Las flores del mal* se reparten a lo largo de cuatro grandes líneas de fuerza que delimitan el universo baudelereano y constituyen su decorado a la vez material y espiritual: el Cielo, el Infierno, la Tierra se desdobla y opone la Vida, el destino cotidiano del poeta en la ciudad, sus casas y sus calles, y el Sueño, que es una evasión en el exotismo.

La Vida se desarrolla en las calles fangosas de una ciudad sucia, ruidosa, vulgar, brumosa, miserable. Su patrimonio es la impotencia, la enfermedad, la fealdad, la pobreza, la prostitución, el vicio, la decadencia física y moral. Es el sitio del Hastío, del Spleen y del Dolor. Es una tierra de exilio (cf. *El cisne*, *Las viejecitas*, etc.).

El Sueño nos permite evadirnos de ese lugar donde el amor es imposible; huida de las islas, entre los perfumes, los ritmos, la armonía, el ocio, el lujo, el vigor, la salud, la juventud, la voluptuosidad (cf. *La cabellera*, *Perfume exótico*, etc.).

Al respecto, se invoca con frecuencia un viaje de juventud a las islas. En realidad, el

26 Paris, Klinksieck, 1970.

tema aparece singularmente convencional, esquemático y estilizado. Tiene el sentido de compensación de una vida frustrada y que torna positiva todas las negaciones: clima soleado y cálido porque la ciudad es sombría, fangosa, helada y lluviosa; región de los perfumes porque las calles son sórdidas y los tugurios miserables; lugar de calma y de armonía porque la ciudad es vulgar, rugiente, agobiante; región donde el alma es hermana del alma en la medida en que *aquí* el amor es imposible, impotente, abyecto y vil, donde los amantes son separados, destrozados.

A la ensoñación exótica se opone otro tipo de evasión en los paraísos artificiales, constituidos por el vino y el desenfreno.

Ese mundo horizontal tiene una dimensión vertical: el Infierno y el Cielo. En el Infierno campean el crimen, la lujuria, la locura, en medio de una tiniebla helada y los vértigos de la pesadilla. A ese abismo de horror se opone el Cielo, el Azur, límpido, profundo, brillante, cálido, donde reinan la libertad, la pureza, la potencia. Es la sede de la Belleza y de la Serenidad. Hay una analogía con el mar, al igual que él inmenso, profundo, eterno. La ascensión en el Azur, el balanceo en el azul de las olas son las dos grandes euforias baudelereanas: visión dialectizada que opone la felicidad del ascenso y el terror de la caída.

Los dos mundos son sistemáticamente antitéticos de tal modo que todos sus términos implican naturalmente todas sus analogías y todas sus oposiciones. Y esa misma dialéctica define también la vida, "donde la acción no es la hermana del sueño" y donde la dulzura del sueño exótico se opone al estupor de una cotidianeidad rechazada.

Toda la obra de Baudelaire se inserta en esta cosmogonía poética, donde el *Aquí* está dominado por el horizonte de esos cuatro puntos cardinales: el sueño exótico, la poesía y el amor situados bajo la doble atracción del Azur y el Abismo, el desenfreno y el alcohol como otros tantos modos de evasión de un Aquí tedioso y aborrecido.

Cada uno de esos puntos constituye un espacio verbal estructurado y en correspondencia con los otros. La emblemática del Azur se opone a la del abismo y comparte sus atributos con el Mar.

El desenfreno está marcado con todos los signos de la caída, del vértigo, de la pesadilla y de la locura que son los signos del abismo, mientras que el paraíso artificial del vino puede devolvernos por un instante las euforias del Azur.

Tal es el itinerario del *Viaje* que culmina en la *Muerte*, con la cual se logra finalmente el descanso.

Todo el drama se representa en ese decorado cuyos extremos constituyen lo que, en el teatro medieval habrían sido otras tantas "mansiones".

En el drama del Amor participan cuatro grandes tipos de mujeres: los ángeles, los demonios, las hermanas lejanas, las niñas. En la tierra no hay lugar para el amor. La mujer es venal, horrorosa, sórdida. Sólo existen abrazos fugaces, en medio de una especie de anonadamiento, de estupor, de desenfreno abúlico:

> Una noche en que estaba junto a una horrible judía
> como junto a un cadáver otro cadáver tendido. . .
> (XXXIV)

La lujuria representa un patético esfuerzo

por realizar esa comunión imposible, pero una comunión de los cuerpos en el Mal, y el Pecado precipita a los amantes en el abismo. Jeanne Duval es el tipo de esos demonios (aunque el cielo de Jeanne desborda en los otros temas), "extraña deidad morena como las noches", "hechicera de caderas de ébano", "demonio impío", "mujer impura", "alma cruel y sorda", "vampiro", "hato de demonios", así es esta "hija de las negras medianoches" junto a la cual el poeta se abismará toda su vida en los vértigos de un abrazo furioso y culpable:

¡Oh demonio sin piedad! Viérteme menos fuego
Yo no soy el Estigio para abrazarte nueve veces.
(Sed non satiata)

Este infierno es el de las mujeres condenadas:

Descended, descended víctimas lamentables
Descended el camino del infierno eterno;
Hundíos en lo más profundo del abismo donde todos los crímenes
Flagelados por un viento que viene del cielo

.....

Transcribimos, para terminar, una definición de los *arquetipos* tal como los concibe Northrop Frye, uno de los maestros del *New Criticism:*

"Los arquetipos forman haces de asociaciones de ideas, conjuntos variables que se diferencian, por esa causa, de los signos. Esos conjuntos contienen numerosas asociaciones enseñadas o adquiridas y que son fácilmente comunicables por el hecho de ser familiares a todos los que participan de una cultura común. Cuando debemos

hablar del simbolismo, pensamos particularmente en arquetipos largamente elaborados como los de la cruz, de la corona o en asociaciones convencionales: el blanco asociado a la pureza, el verde a los celos. El verde, considerado como arquetipo, puede simbolizar la esperanza, la vegetación natural, el libre paso o el patriotismo irlandés tan fácilmente como los celos, pero el vocablo verde, en tanto que signo verbal, designa siempre un color definido. Algunos arquetipos están vinculados tan profundamente a ciertas representaciones convencionales que sugieren inevitablemente una asociación idéntica, como ocurre con el trazado geométrico de la cruz, evocador de la muerte de Cristo. Un arte donde los arquetipos o los complejos racionales constituirían conjuntos de signos esotéricos sería esencialmente un arte convencional y formalista. Es el caso de ciertas disciplinas artísticas tales como las danzas sagradas de la India, por ejemplo, pero esta formalización no alcanzó hasta ahora a la literatura occidental. Y si los escritores modernos se niegan, por lo general, a permitir definir e identificar sus arquetipos, no es porque se preocupen en asegurarles una cierta fluidez ambigua e impedir que se esclerosen en un solo modelo de interpretación. Un poeta puede precisar una tendencia esotérica particular indicando una asociación bien determinada como en el caso de Yeats, que tenía por costumbre agregar a algunos de sus primeros poemas, notas y comentarios.

No existen conexiones *inevitables*. Y si algunas son particularmente evidentes, tal como por ejemplo la asociación de las tinieblas con el terror y el misterio, ninguna correspondencia posee una cualidad invariable que deberá encontrarse siempre. Como lo veremos más adelante, el simbolismo universal cobra todo su sentido en un cierto contexto pero no constituye por sí mismo un contexto. Sin embargo, la significación literaria no va a contrapelo, y el poeta que busca una comunicación rápida y fácil utiliza las asociaciones más accesibles a su auditorio"[27].

27 Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. G. Durand, NRF, p. 128.

Con el nombre de *simbólicas*, hemos estudiado sistemas de signos en los cuales las formas del mundo natural o humano son investidas de una significación analógica. Son sistemas de transcodificación que significan una experiencia por medio de los signos de otra experiencia que le impone así su estructura.

Por otra parte, la obra literaria o estética implica personajes, acontecimientos, situaciones. Ya es sabido que esos elementos se dejan reducir a categorías típicas. En el teatro existen roles: el *ingenuo*, el *traidor*, el *confidente*, etc. y situaciones: el *amor contrariado*, el *castigo*, la *venganza*.

Pero la originalidad de la crítica moderna reside en considerar a esos hechos como sistemas estructurados, cuyo modelo toma de la lingüística. Por ejemplo, Emile Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) demuestra que estas últimas están construidas en base a las combinaciones de seis funciones correspondientes a seis roles principales: el *Arbitro*, el *Opositor*, etcétera.

Son los formalistas rusos quienes alrededor de 1920 plantearon el problema de la estructura de la obra literaria. La obra clásica sobre el tema es la *Morphologie du conte populaire* (en ruso) de V. Propp aparecida en 1928 traducida al inglés en 1958 y recientemente al francés. Estas fechas son útiles para demostrar la originalidad del pensamiento de Propp. Al analizar los contenidos de un centenar de cuentos populares rusos, el autor encuentra en ellos motivos recurrentes:

1. Un rey obsequia un águila a un héroe. El águila lleva al héroe a otro reino.

2. Un viejo obsequia un caballo a Sucenko. El caballo lleva a Sucenko a otro reino.
3. Un brujo obsequia un anillo a Iván. Del anillo salen jóvenes que llevan a Iván a otro reino.

Entre los cuatro motivos hay un parentesco evidente: los nombres de los personajes así como sus atributos, cambian, pero las acciones y las funciones siguen siendo idénticas.

Existen así funciones que constituyen las invariantes del relato mientras que la trama y las circunstancias sólo son variables accesorias.

Propp propone una tipología del relato basada en esas funciones elementales. Distingue treinta y una funciones que bastan para ofrecer un inventario exhaustivo de la acción de todos los cuentos analizados.

Este es, según C. Brémond (en *Comunicaciones* 4, pp. 8 y 9)[28] el inventario de esas funciones:

1. Prólogo.
2. Ausencia (uno de los miembros de la familia está ausente del hogar).
3. Interdicción (dirigida al héroe).
4. Transgresión (la interdicción es violada).
5. Pedido de información (el malvado trata de informarse).
6. Obtención de la información.
7. Engaño (el malvado trata de engañar a su víctima).
8. Complicidad involuntaria (la víctima cae en la trampa y de ese modo ayuda a su enemigo).

Etcétera.

28 Cf. Cl. Brémond en *Communications*, 4, pp. 8 y 9. [Hay ed. esp.: "El mensaje narrativo", en *Comunicaciones/La semiología*, ed. cit., p. 76.].

Posteriormente se retomó el análisis de Propp, intentándose, sobre todo, reducir el número de las funciones uniéndolas y asimilándolas. Así, A. J. Greimas distingue veinte[29].

Este método de análisis del relato por reducción a sus componentes elementales fue aplicado por Lévi-Strauss a la descripción e interpretación de los mitos. El autor, al igual que Propp, muestra cómo la significación no está tanto en una trama histórica como en la estructura de las invariantes formales o mitemas. Así analiza la estructura del mito de Edipo cuyos mitemas (elementos de relato) clasifica en cuatro categorías:

1ª. Cadmo busca a su hermana Europa, raptada por Zeus.

Edipo se casa con Yocasta, su madre.

Antígona entierra a Polinices, su hermano, violando la prohibición.

Estos tres mitemas presentan un rasgo común: significan un *parentesco sobrestimado*.

2ª. Los espartanos se exterminan mutuamente.

Edipo mata a su padre Layo.

Etíocles mata a su hermano Polinices.

Aquí el significado es una relación de *parentesco subestimado*.

3ª. Cadmo mata al Dragón.

Edipo inmola a la Esfinge.

Destrucción de monstruos.

4ª. Lábdaco significa "cojo".

Layo significa "torcido".

Edipo significa "pie hinchado".

29 Cf. A. J. Greimas, *La sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 194.

Dificultad para caminar erguido.

Hay, por lo tanto, una primera oposición entre 1ª y 2ª: parentesco sobrestimado/subestimado.

Si además se considera que los cojos mitológicos son seres de la tierra, los nombres de 4ª expresan la autoctonía del hombre, oponiéndose así al dragón, monstruo ctónico cuya muerte significa la negación de la autoctonía humana.

Los cuatro mitemas constituyen, pues, una estructura:

1/2: parentesco sobre/subestimado.

3/4: autoctonía negada/reivindicada.

Según el autor, "resultaría entonces que la cuarta columna mantiene con la tercera la misma relación que la columna uno tiene con la columna dos."

"La imposibilidad de conectar grupos de relaciones es superada (o más exactamente reemplazada) por la afirmación de que dos relaciones contradictorias entre sí son idénticas, en la medida en que cada una es, como la otra, contradictoria consigo misma . . . (el mito) expresaría la imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre . . . de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer. La dificultad es insuperable. Pero el mito de Edipo ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial —¿se nace de uno solo o bien de dos? — y el problema derivado que se puede formular aproximadamente así: ¿lo mismo nace de lo mismo o de lo otro? De esta manera, se desprende una correlación: la sobrevaloración del parentesco de sangre es la subvaloración del mismo, como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de lograrlo. La experiencia puede desmentir la teoría, pero la vida social

verifica la cosmología en la medida en que una y otra revelan la misma estructura contradictoria. Entonces, la cosmología es verdadera . . .

El problema planteado por Freud en términos "edípicos" no es ya, sin duda, el de la alternativa entre autoctonía y reproducción bisexuada. Pero se trata siempre de comprender cómo "uno" puede nacer de "dos": cómo es posible que no tengamos un solo progenitor sino una madre y además un padre? No dudaremos, pues, en colocar a Freud, después de Sófocles, entre nuestras fuentes del mito de Edipo. Sus versiones merecen el mismo crédito que otras más antiguas y en apariencia "más auténticas"[30].

De este análisis —desgraciadamente muy sucinto como para hacer justicia al método— retendremos la posibilidad de reducir un texto a componentes cuyo sentido no está tanto en el contenido histórico correspondiente sino en el sistema de las relaciones formales que establecen entre sí.

La crítica literaria anexó este método —muy de moda actualmente— y lo extrapoló ampliamente para aplicarlo al estudio del relato, del film, de la historieta.

El lector podrá recurrir útilmente a los artículos aparecidos en la revista *Communications* (especialmente los nos 4, 8 y 11) y a las recientes obras (publicadas en 1970) de A. J. Greimas: *Du sens, essais sémiotiques*, de Luia Kristeva: *Semeiotike, recherches pour une sémanalyse*, de Roland Barthes: *S/Z*. Particularmente en este último ensayo, que es una interpretación yuxtalineal del *Sarrasine* de Balzac, Barthes demuestra cómo el texto es generador de una multiplicidad de lecturas sostenidas por

30 *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, pp. 239-240. [Hay ed. esp., *Antropología estructural*, Bs. As., Eudeba, 1970, p. 196-197.].

un conjunto de códigos superpuestos e imbricados: *voz de la Empiria, voz de la Verdad, voz de la Ciencia, voz de la Persona*.

El objeto de la crítica es liberar el texto y restituirle su abundancia semántica reconstituyendo los códigos y los modos de significación que lo sustentan.

CAPITULO V

LOS CODIGOS SOCIALES

En los capítulos anteriores, hemos considerado las relaciones del hombre con la naturaleza bajo la denominación de códigos lógicos y estéticos. Pero además, el individuo se inserta en la sociedad, y de ella posee una doble experiencia: una experiencia objetiva y una experiencia subjetiva.

Es cierto que podemos considerar a la sociedad sólo como un elemento particular del mundo en que vivimos y que todo lo dicho hasta aquí de los diferentes códigos se aplica también a la significación y a la comunicación sociales.

Sin embargo, hay una diferencia mayor. Las ciencias y las artes, tal como han sido definidas anteriormente, tienen por objeto comunicar al receptor humano una experiencia propia al emisor y en la cual el primero no está directamente implicado. La comunicación social, en cambio, tiene por objeto significar la relación entre los hombres y en consecuencia entre el emisor y el receptor. La sociedad es un sistema de relaciones entre los individuos que tiene por objeto la procreación, la defensa, los intercambios, la producción, etc. Con ese fin, las situaciones de los individuos en el seno del grupo y de los grupos en el seno de una colectividad debe ser significada. Ese es el rol de las insignias y de las enseñas que indican la pertenencia a determinada categoría social: clan, familia,

profesión, asociación, etc. Los ritos, las ceremonias, las fiestas, las modas, los juegos, son modos de comunicación por medio de los cuales el individuo se define en relación al grupo y el grupo en relación a la sociedad, a la vez que ponen de manifiesto el papel que allí cada uno asume.

La ciencia, el saber, es una organización y una significación del mundo natural; los códigos sociales son una organización y una significación de la sociedad. Los significados son allí los hombres o los grupos y sus relaciones. Pero el hombre es el vehículo y la sustancia del signo, es a la vez el significante y el significado. En realidad, es un signo y, por lo tanto, una convención. La vida social es un juego en el cual el individuo interpreta su propio papel: el patriarca, el tío tutelar, el hijo pródigo o el amigo fiel. Por otra parte, el signo social es en general un signo de "participación" en el sentido en que hemos definido ese término (cf. *supra*, p. 21). A través suyo, el individuo pone de manifiesto su identidad y su pertenencia al grupo pero, simultáneamente, reivindica e instituye esa pertenencia.

La experiencia social, al igual que la experiencia de la naturaleza, es de doble tipo: lógico y afectivo. De la lógica proceden los signos que indican la ubicación del individuo y del grupo en la jerarquía y la organización política, económica, institucional. De la afectividad, los que expresan las emociones y sentimientos que el individuo o el grupo experimenta con respecto a otros individuos u otros grupos.

Por lo tanto, didácticamente sería legítimo continuar el plan que hemos seguido hasta ahora, distinguiendo los signos sociales lógicos y los signos sociales estéticos (afectivos). Pero en la práctica, los dos modos de la significación están estrechamente imbricados. Lo que ocurre es que las "ciencias del hombre" están aún poco desarrolladas y que nuestro saber en ese dominio está basado en un "pensamiento salvaje" que distingue mal los límites del arte y de la ciencia. Por otra parte, es comprensible que la relación afectiva sea mucho más fuerte de hombre a hombre que entre el hombre y la naturaleza. A menos que se trate de esa naturaleza antropomorfa que caracteriza a las religiones y a las culturas arcaicas.

Renunciando así a la ambición de distinguir claramente una ciencia y un arte de la vida social, examinaremos el problema desde el punto de vista de los signos y de los códigos.

I. LOS SIGNOS

Una de las primeras condiciones de la vida social consiste en saber a qué atenerse y en poder, por lo tanto, reconocer la identidad de los individuos y de los grupos. Esa es la función de las enseñas y de las enseñanzas.

1. **Los signos de identidad: insignias y carteles.** Las insignias y los carteles son marcas que indican la pertenencia de un individuo a un grupo social o económico. Tienen por función expresar la organización de la sociedad y las relaciones entre los individuos y los grupos.

A. *Las armas, las banderas, los totems*, etc. indican la pertenencia a una familia o a un clan. Pueden extenderse a grupos más amplios: ciudad, provincia, nación.

B. *Los uniformes* también constituyen la marca de un grupo:

— grupo social: nobleza, burguesía, pueblo;
— grupo institucional: ejército, iglesia, universidad, etc.
— grupo profesional: carniceros, cocineros, carpinteros, etc.
— grupo cultural: sociedad deportiva, filarmónica, etc.
— grupo étnico: bretones, alsacianos, auvernesses, etc.

C. *Las insignias y las condecoraciones* son vestigios simbólicos de las armas y uniformes y aseguran las mismas funciones bajo formas degradadas. Las *condecoraciones* perpetúan las antiguas órdenes de caballería. Las insignias marcan la pertenencia a diferentes grupos y asociaciones de toda naturaleza.

D. Los *tatuajes*, los *maquillajes*, los *peinados*, etc. son también insignias codificadas en las sociedades primitivas y que perduran en nuestras modas.

E. Los *nombres* y *sobrenombres* son las marcas más simples y universales de la identidad. En un principio son siempre motivados, designando al individuo por su pertenencia a una familia o a un clan, a una profesión (*Sartre* "el sastre", Lefebvre "el artesano"), a una categoría física (*Leblanc*, *Leborgne*, etc.).

En nuestras culturas modernas, la historia trajo apareada la decadencia de ese sistema que con frecuencia es reactualizado por medio de sobrenombres y apodos.

Escudos de armas, uniformes, insignias, tatuajes son, por lo tanto, un medio de distinguir y, eventualmente, de clasificar y definir los diferentes grupos cuyo conjunto constituye la sociedad. Como lo demostrara Lévi Strauss a propósito de los totems, son originariamente taxonomías sociales. Además, dentro de cada grupo así designado, marcan también las jerarquías y la organización interna del grupo. Esa es la función de los penachos, de las coronas, de las hileras de armiño, de los galones.

F. Los *carteles* designan objetos más que grupos de individuos, pero objetos socializados.

En una época en que se ignoraba la numeración de las casas, cada construcción era identificada por su cartel. El uso se ha conservado para distinguir a las casas de comercio. Los carteles (al igual que los escudos) son en general "hablantes", es decir icónicos (cf. *supra* p. 36): una *bota* para el zapatero, una *bacía* para los barberos, etc. Y si hay tantos albergues que continúan llamándose *Le cheval blanc* o *Au lion d'or*, es porque antes eran relevos de posta o porque el propietario jugaba con las palabras: *Au lit on dort* como esos cafetines denominados *0 20 sans 0**.

La división de las ciudades en barrios y calles constituye también un sistema de indicación. En muchas culturas, los barrios agrupan las castas o las profesiones y cuentan con una calle de los Cuchilleros, de los Tejedores, etc. Los accidentes de la Historia desintegraron con frecuencia ese sistema en nuestras ciudades modernas. Pero puede ser reconstituido artificialmente. Por ejemplo, en Niza hay un "barrio de los Músicos", cuyas calles llevan el nombre de músicos célebres. New York emplea un sistema totalmente racionalizado en el que las *calles* cortan perpendicularmente a las *avenidas*, y las dos están simplemente numeradas.

* En francés las palabras *Au lion d'or* (Al león de oro) y *Au lit on dort* (En la cama se duerme) se pronuncian de la misma manera, al igual que *0 20 sans 0* y *Au vin sans eau* (Al vino sin agua). (N. del T.)

G. Las marcas de fábrica tienen por función indicar y garantizar el origen de un producto. Siempre fueron usadas por el viejo artesanado: el alfarero y el ebanista "firman" su obra, el ganadero marca sus animales, etc.

La multiplicación y diversificación de los productos, por una parte, y el desarrollo del comercio y de la publicidad, por la otra, plantean el problema en nuevos términos. La elección de una marca de fábrica está determinada por un conjunto de condiciones tan complejas que el fabricante acude ahora al sociólogo, al psicólogo, incluso hasta a las ordenadoras. La presentación, el embalaje han adquirido un valor semiológico muy importante en la comercialización moderna. En resumen, lo que aquí agrupamos con el nombre de *insignias* son marcas que tienen por función identificar y distinguir a los componentes del cuerpo social y ante todo a la organización social por una parte y la topografía y la economía que le sirven de soporte por la otra.

2. Los signos de cortesía. Los signos de identidad constituyen marcas de pertenencia a un grupo o a una función. Por otra parte, los hombres se comunican entre sí. Con ese fin utilizan las insignias y enseñas que son formas de hacer saber lo que se es. Pero esas relaciones permanentes van acompañadas de relaciones transitorias particulares que pueden variar según los individuos presentes y las circunstancias. Ponerse o no un traje de gala para acudir a una invitación indica no solamente la naturaleza de la recepción sino las relaciones entre el anfitrión y el invitado. Se dispone también al efecto de signos especiales, de los cuales los principales son los atributos corporales y los gestos.

Ya nos hemos referido (cf. p. 66) al problema de la prosódica, de la kinésica y de la proxémica. Habría que agregar aquí los saludos, las injurias, el alimento, etc.

A. El *tono de la voz* es una de las formas más universales de significar la relación entre emisor y receptor: puede ser "familiar", "respetuoso", "irónico", "imperativo", "almibarado", etcétera.

B. Los *saludos* y *fórmulas de cortesía* desempeñan idéntico papel y se distinguen por su carácter particularmente convencional y variable de una cultura a otra.

C. Las *injurias* son las formas negativas de saludo. Constituyen los signos de la hostilidad. Y si bien su número es prodigioso y creciente, no por eso son menos convencionales. Los *desafíos* son formas codificadas y ritualizadas.

D. La *kinésica*, en sentido estricto estudio de los movimientos, es un análisis de las mímicas, de los gestos y de las danzas. Los gestos y las mímicas —así como las entonaciones y variaciones de la voz— son auxiliares del lenguaje.

Ciertamente, el estudio de los gestos es antiguo. Ya Darwin es el autor de una obra sobre *La expresión de las emociones en el hombre y el animal* (1873). Pero la *Introduction to kinesics* de Ray Birdwhistell (1952) es la obra que marca los comienzos de un estudio sistemático de los gestos corporales como una ciencia que trata "de los aspectos comunicativos del comportamiento aprendido y estructurado del cuerpo en movimiento".

Estas son, según Birdwhistell, las propiedades de las marcas kinésicas que el autor define según un modelo lingüístico[31]:

31 Citado de *Pratiques des langues gestuelles*, p. 62.

Pueden observarse varias variedades de marcas kinésicas. Por ejemplo, las marcas kinésicas *pronominales* asociadas a los (sustitutos de los) pronombres estructurados según la oposición distancia/proximidad: el/yo, esto/eso, etc. El mismo gesto ampliado pluraliza la marca kinésica pronominal y así se obtienen *marcas de pluralización: nosotros, ellos*, etc. Distinguimos también marcas *verboides* asociadas a marcas pronominales sin interrupción de movimientos entre las que podemos citar las *marcas de tiempo*. Observamos también las *marcas de aire*: arriba, abajo, detrás, adelante, a través, etc."

También se han analizado y consignado los diferentes movimientos de la danza. Para todos estos problemas, que superan los límites del presente ensayo, remitimos al lector al Nº 10 de la revista *Langages* (junio de 1968), consagrado a las *Pratiques et langages gestuels*.

E. La *proxémica*. La comunicación lingüística utiliza no solamente los gestos sino también el espacio y el tiempo. La distancia en que nos colocamos con relación a nuestro interlocutor, el tiempo que tardamos en recibirlo o en responderle constituyen signos. Ese lenguaje es el que se estudia con el nombre de *proxémica*.

Es particularmente interesante en la medida en que, convencionalizado como todo sistema de signos, varía con las culturas y corre el riesgo de originar numerosos malentendidos. La obra fundamental sobre el tema es *The silent Language* de E. T. Hall (1959). Estos son, según el autor, las ocho distancias significativas entre dos locutores norteamericanos:

1) Muy próximo (de 5 a 20 cm)	Murmullo débil	Muy secreto
2) Próximo (de 20 a 30 cm)	Murmullo audible	Confidencial
3) Cercano (de 30 a 50 cm)	En un interior, voz baja En el exterior, plena voz	Confidencial
4) Neutro (de 50 a 90 cm)	Voz baja, volumen débil	Asunto personal
5) Neutro (1,30 a 1,50 cm)	Plena voz	Asunto no personal
6) Distancia pública (1,60 a 2,40 m)	Plena voz, con ligero énfasis	Información pública destinada a ser escuchada por otras personas además del interlocutor.
7) A través de la pieza (2,40 a 6 m)	Alta voz	Hablando a un grupo.
8) Más allá de los límites (de 6 a 30 m)	Alta voz	Saludos a distancia, despedidas, etc.

La distancia está determinada evidentemente por la acústica, al menos es lo que creemos. En realidad, es ampliamente convencional: los anglosajones "mantienen una cierta distancia" entre los locutores, los latinos tienden a reducirla. De allí resulta que los primeros se sienten incomodados y agredidos por los segundos mientras que éstos los encuentran fríos y distantes. Así lo demuestra Hall:

"En América latina, la distancia es más reducida que en EE.UU. En efecto, la gente sólo puede hablar confortablemente a una distancia muy similar a la que en Norteamérica provoca sentimientos eróticos o agresivos. El resultado es que cuando ellos se acercan, nosotros retrocedemos. En consecuencia, piensan que somos distantes o fríos, reservados y hostiles. Por nuestra parte, los acusamos incesantemente de soplarnos en la cara, de arrinconarnos, de escupirnos al rostro.

Los norteamericanos que han vivido algún tiempo en América latina sin aprender el sentido de esas distancias usan otros subterfugios: se parapetan detrás de su escritorio, utilizan las sillas y las mesas para mantener al latinoamericano a lo que él considera la distancia apropiada.

El resultado es que el latinoamericano puede llegar hasta a trepar por encima del obstáculo hasta lograr una distancia desde la que pueda hablar confortablemente."

No menos significativo es el tiempo de espera que nos impone el interlocutor Sabemos hasta qué punto es sabiamente dosificado hasta por el más insignificante empleaducho, que se consideraría desposeído si no impusiera al visitante una espera de acuerdo a su rango y a su propia importancia.

Ese tiempo es también puramente convencional y puede adquirir proporciones considerables en ciertas culturas y en ciertas situaciones. Un embajador ante el Gran Mogol puede esperar tres meses antes de ser recibido y las mujeres sólo aceptan las atenciones de su admirador luego de un período de tiempo sabiamente calculado.

El espacio y el tiempo desempeñan también un papel significativo en las ceremonias, los cortejos, los banquetes. La distancia es el signo de la relación entre los locutores, relaciones que pueden ser más o menos "distantes" o "íntimas".

F. El *alimento* es también uno de los modos importantes de la identificación del grupo y de la cortesía.

Con frecuencia está rodeado de tabúes. Su preparación y el servicio de mesa están regidos por un sistema de convenciones constrictivas. En ciertos medios, rechazar un aperitivo significa un insulto particularmente agraviante.

La función semiológica de la alimentación perdura en nuestros festines y banquetes así como en numerosos tabúes y costumbres. El té inglés participa de un ritual heredado de sus orígenes orientales.

G. ¿Cómo acabar con este inventario? Todo es signo: los regalos, nuestras habitaciones, nuestros muebles, nuestros animales domésticos, etcétera.

3. **Naturaleza de los signos sociales.** Ya hemos visto que los signos pueden ser más o menos socializados, es decir estructurados y convencionalizados. En nuestra cultura moderna, los signos sociales generalmente lo son en muy poca medida. Es el caso de nuestros onomásticos, de nuestras insignias y carteles a las que podemos comparar con sistemas muy elaborados tales como los totems, los blasones, las vestimentas de castas, de oficios, de clanes.

Otra característica de los signos es la arbitrariedad o la motivación. La mayoría de los signos sociales son motivados ya sea por metáfora o frecuentemente por metonimia. Son figuras alegóricas —la balanza y la espada de la justicia, la inclinación de cabeza y el besamano que evocan el "homenaje"— pero perduran a menudo en la forma social y en las instituciones, conservando sólo un valor simbólico degradado cuyo sentido original se ha perdido.

Son fuertemente connotados y expresan la majestuosidad, la fuerza, el poder o, por el contrario, la humildad. Esos valores casi siempre tienen su origen en una simbólica arraigada en el inconciente colectivo. Por todas esas razones, pertenecen al tipo estético más que al lógico, aunque originariamente la mayoría sean sig-

nos de clasificación. A raíz de su origen arcaico, poseen modos de significación precientíficos, analógicos u homo-analógicos (cf. *supra*, p. 46).

Por eso son muy sensibles a las recurrencias del significante sobre el significado. No es raro que la forma de los escudos, de los nombres, de las divisas dé origen a fábulas pseudo-históricas que han aparecido con frecuencia en los mitos y las literaturas arcaicas. Lévi-Strauss, en particular, demostró cómo los sistemas de nominaciones totémicas, taxonómicas en su origen, se convierten por analogía en generadores de tabúes, de prohibiciones, de relaciones entre clanes, apoyados por leyendas epónimas que han venido a incorporarse a las relaciones naturales entre el lobo, la serpiente, el oso o la rana.

Por su naturaleza icónica, los signos sociales se asemejan a los signos estéticos. Esto no es casual, pues en la comunicación social el emisor es frecuentemente portador del signo y es, al mismo tiempo, el referente. Esta confusión del sujeto y del objeto no puede sino favorecer la contaminación de la función referencial y de la función emotiva.

II. LOS CODIGOS

Vestimentas, alimentos, gestos, distancias, etc., son signos que participan en proporciones y modalidades diversas, en la formación de los diferentes tipos de comunicación social. Son innumerables: ritos, fiestas, ceremonias, protocolos, códigos de cortesía, juegos. Podríamos distinguir cuatro tipos principales: los *protocolos*, que tienen por función instaurar la comunicación entre los individuos; los *rituales*, en los que el emisor es el grupo; los juegos, privados e individuales o públicos y colectivos, que son las representaciones de una situación social; y las *modas* que son las formas estilizadas e individualizadas de los códigos.

1. Los **protocolos**. Una sociedad es un conglomerado de individuos reunidos en vistas de una acción común. Todos tienen allí su lugar y su función, todos se definen por medio de las relaciones familiares, religiosas, profesionales, etc., que sostienen con los otros.

Es indispensable que esas relaciones sean reconocidas e identificadas.

Como ya hemos visto, esa es la función de los nombres, los sobrenombres, las insignias, las enseñas, las armas, los blasones y, muy particularmente, de la vestimenta.

Cuando, por otra parte, los individuos se reúnen en vistas de alguna acción común, sus relaciones deben ser significadas: el que dirige y el que obedece, el que da y el que recibe, el que invita y el que visita, etc.

El *protocolo* y la *etiqueta* determinan la ubicación de las personas en un cortejo, alrededor de una mesa. Es sabido cómo *Los caballeros de la mesa redonda* habían resuelto este problema. Y durante la reciente conferencia de Vietnam, asistimos a interminables discusiones sobre la forma de la mesa.

Los *saludos* tienen por objeto iniciar o romper la comunicación y aquí también la relación entre los interlocutores debe ser marcada: igualdad, superioridad o inferioridad, amistad, enemistad o indiferencia, deseo o negativa de comunicar.

Los títulos, las fórmulas —y eventualmente

las invectivas e injurias, los tonos de voz, los gestos y actitudes, etc.— constituyen un conjunto codificado cuyo carácter convencional se pone de manifiesto cuando se trata de traducirlos de una lengua o de una cultura a otra.

Los *buenos modales* y el *savoir vivre* son los signos por medio de los cuales el individuo manifiesta su pertenencia al grupo. Su conocimiento y su respeto de los *usos* lo identifican como un "hombre de mundo" o un rufián; son "contraseñas" y "signos de reconocimiento".

2. **Los ritos.** Los ritos son comunicaciones de grupos. El mensaje ritualizado es emitido por la comunidad y en su nombre. El emisor es el grupo y no el individuo.

Por intermedio del *culto religioso* la colectividad se comunica con los dioses. Etimológicamente, la *religión* es un "vínculo", vínculo entre los fieles que comparten una misma fe a la vez que entre el grupo y la divinidad. Los *cultos familiares* o *nacionales* son también las formas de una comunión con los Ancestros o la Patria. Además, casi siempre son de origen religioso y siguen conservando un tinte de religiosidad. Los *pactos*, *tratados* y *alianzas* son relaciones entre grupos que intercambian obligaciones, servicios, bienes, mujeres, etc., cuyas ceremonias concomitantes son los signos. Los *ritos de iniciación*, de *entronización*, las *consagraciones* y los *sacramentos*, los *ritos funerarios* instituyen relaciones entre el grupo y el individuo que recibe en su seno.

En todos esos ritos, el emisor es el grupo, ya sea en su totalidad o en forma de oficiantes a los cuales delega la comunicación. Pero siempre hay participación del grupo, aunque más no sea por su presencia que se expresa en cantos, oraciones, silencios, hurras, por medio de los cuales los individuos manifiestan que toman parte en la comunicación. Por otra parte, esta participación se expresa en *fiestas* que prolongan la ceremonia ritual y cuya forma también está codificada. Las *fiestas solemnes* y *conmemorativas* son recordaciones del pacto inicial y una confirmación de los lazos que ha instaurado.

La función de los ritos no es tanto de información como de comunión. Su objetivo es significar la solidaridad de los individuos con respecto a obligaciones religiosas, nacionales, sociales, contraídas por la comunidad. Y son sistemas de signos que, cualesquiera sean sus orígenes históricos o pseudo históricos y su valor figurativo, están siempre muy convencionalizados.

3. **Las modas.** Las *modas* son maneras de ser propias del grupo: vestirse, alimentarse, alojarse, etc. Adquieren una gran importancia en una sociedad donde la superabundancia de los productos de consumo libera a estos últimos de su función primitiva (protección, alimentación). Es evidente que nuestras corbatas, nuestros autos, nuestros sillones Regencia, por ejemplo, no son sino los signos de un status social.

La moda procede de un doble movimiento centrípeto y centrífugo. El deseo de identificación con un grupo prestigioso provoca la adopción de los signos que los caracterizan. Pero estos signos son entonces abandonados por los miembros del grupo, que rechazan esa identificación. Esa es la causa de que la moda sea tan variable y creadora, particularmente en las culturas donde los signos sociales están codificados débilmente. La moda, al igual que las diversiones, compensa frustraciones y viene a

satisfacer deseos de prestigio y de poder.

4. **Los juegos.** Los juegos, al igual que las artes, son imitaciones de la realidad y, más particularmente, de la realidad social. Son situaciones construidas con el objeto de reubicar a los individuos en un esquema significativo de la vida social.

Las *artes* imitan con el objeto de reubicar al *receptor frente* a la realidad y hacerle *experimentar*, por medio de una imagen, las emociones y los sentimientos suscitados por esa realidad.

Los *juegos* imitan con el objeto de reubicar al *emisor dentro* de la realidad y hacerle *practicar*, por intermedio de una imagen, los *actos* de esa realidad.

Los *espectáculos* son, a la vez, juegos y artes: juegos desde el punto de vista de los *actores*, artes desde el punto de vista de los *espectadores*.

Los juegos corresponden a los tres grandes modos de la experiencia: intelectual y científica, práctica y social, afectiva y estética.

Al primer tipo pertenecen todos los juegos de construcción, incluidas las construcciones verbales tales como jeroglíficos, adivinanzas, palabras cruzadas, en los cuales el jugador estructura una realidad amorfa y le da un sentido. La actividad del niño que arma un rompecabezas es del mismo tipo que la del herborista que identifica y clasifica plantas. Del segundo tipo son los juegos que reubican al jugador en el seno de una situación social: la familia, el oficio, la guerra, etc. La niña y su muñeca juegan a la mamá, los jugadores de ajedrez o de rugby imitan la guerra, etc. Los espectáculos, desde el punto de vista de los espectadores,

corresponden al tercer tipo: los hinchas siguen las peripecias del partido como los habitantes de la ciudad contemplan a sus campeones desde lo alto de las murallas. En la mayoría de los juegos, las tres funciones se encuentran mezcladas.

Los juegos tienen por función el aprendizaje y la selección: el niño que juega a la mamá o al soldado aprende su oficio, el torneo permite conocer al más fuerte y más digno de detentar el mando, los juegos de azar simbolizan la lucha del individuo contra el Destino, pero en situaciones donde son eliminados los peligros de la realidad.

Los juegos tienen además una función de distracción en la medida en que satisfacen, y sin duda subliman, deseos frustrados por la vida real: deseo de poder, de fuerza, de ventaja, de promoción social, etc. El psicoanálisis y la psiquiatría modernas aclararon este problema y ampliaron considerablemente la noción de juego y su campo demostrando que los juegos, al igual que las artes, expresan arquetipos culturales que tienen raíces profundas en el inconsciente colectivo o individual.

En esta perspectiva, la noción de juego —es decir la imitación de una situación social— ha sido extendida a la mayoría de nuestras conductas. Así, la mayoría de los desequilibrios psíquicos corresponden a perturbaciones de la comunicación; y la psicosomática, por su parte, muestra cómo esas perturbaciones anímicas tiene manifestaciones orgánicas. Todos nuestros comportamientos tienen un sentido. Pero en la medida en que la relación entre el significante y el significado es irracional e inconsciente, ese sentido es mal interpretado. La psicopedagogía moderna nos ha enseñado que el niño escapis-

ta, mentiroso, rebelde trata patéticamente de decir algo y de establecer una relación con su medio. Esta situación es general. En una exitosa obra intitulada *Games people play* [32], un psiquiatra norteamericano, el doctor Eric Berne, demuestra que nuestros comportamientos sociales, en particular familiares, son "juegos", es decir sistemas de relaciones que reproducen situaciones arcaicas cuya clave no poseen los jugadores. El tirano doméstico, la mujer frígida, el alcoholista, el jugador, etc., son roles cuyo sentido profundo se nos escapa. El Dr. Berne hace un inventario de esas situaciones típicas demostrando cómo podrían ser "jugadas".

Este es el resumen de un drama matrimonial muy común: "Si no estuvieras allí" (*If it weren't for you*) es el caso de la mujer tímida que se ha casado con un "tirano" y sufre con dolor o rabia los ataques que este último infringe a su libertad. "Si no fuera por ti, yo viajaría, trabajaría, practicaría danza, equitación, etc."

En realidad, la experiencia demuestra que, en la mayoría de los casos, la esposa tiranizada está incapacitada de asumir su libertad. El "tirano" le hace, por lo tanto, un servicio evitándole las situaciones en que ella se encontraría ante una decisión imposible de tomar. Por eso, ese tipo de mujer elige generalmente a un hombre de esas características por marido.

Ese "juego" con sus roles, sus comparsas, sus situaciones, constituye un drama perfectamente estereotipado con un reducido número de variantes.

Los juegos, en sus innumerables formas, son sistemas de signos más o menos convencionalizados como las ciencias y las artes, pero cuya característica fundamental es que el *emisor*, es decir el jugador, constituye él mismo el signo: "jugar" es ser otro. La *muñeca* es el "niño" y *la que juega* la "madre", las piezas del ajedrez son "ejércitos" y los jugadores son los "estrategas" rivales.

32 E. Berne, *Games people play*, New York, 1964.

Toda actividad tiende a devenir juego en la medida en que pierde su función inmediata. Eso es lo que ocurre con la caza o la conquista amorosa. Entre los juegos, debemos reservar un lugar muy particular a los *juegos dramáticos*: los decorados, la puesta en escena, los actores son signos. Al ser sistemas de signos, los juegos están necesariamente codificados bajo formas ya sea figurativas o ideosémicas. La ausencia de reglas privaría de toda significación a los jugadores, a los juguetes, a las fases del juego. El catch, lucha libre y sin reglas, no es un juego deportivo, tal como lo ha demostrado Barthes (cf. *Mythologies*, pp. 11-21) y es por eso que el desenlace es decidido con antelación por los organizadores. En cambio, es un juego dramático con roles tales como el *Traidor*, el *Malo*, el *Ingenuo*, y sus situaciones: el mal castigado, el coraje recompensado.

Protocolos, ritos, juegos, todo es signo en la vida social y, ante todo, los individuos que participan de ella. En los primeros, "interpretamos nuestro rol": patriarca, hijo pródigo, amigo fiel o muerto por la patria. En los juegos, "interpretamos un rol". El límite entre los dos no siempre es fácil de definir.

Semiológicamente, el problema de los juegos así como el de las artes, es doble: una morfología cuyo objeto es reducir cada juego a sus "constituyentes inmediatos" con el objeto de clasificarlos y de definir sus funciones, es decir

las reglas de sus combinaciones, una semántica (y una simbólica) que deberán establecer el sentido y la función social de esos "ludemas" en el seno de una cultura así como las raíces míticas que los fundamentan y connotan.

MITOLOGIAS DE NUESTRO TIEMPO

La noción de *imagen* es uno de los conceptos claves de nuestra cultura. Todos tienen la suya: los actores, los hombres políticos, las mujeres de mundo. Y hasta el último de nuestros semejantes, se preocupa de no empañar ni comprometer esa imagen de padre atento, esposo fiel, buen ciudadano y tipo duro que construye y cuida celosamente.

Las mitologías expresan una visión del hombre y del mundo; significan una organización del Cosmos y de la Sociedad. Y si bien se manifiestan en forma de historias contingentes, permiten hallar, bajo las variaciones accidentales de la fábula, sistemas de significaciones estables y estructurados.

Cuando se habla de mitos, se piensa generalmente en culturas primitivas, arcaicas, en formas de pensamiento prelógico. Y es muy cierto que es en esas culturas, cerradas y estabilizadas, donde esos códigos son más fáciles de observar, así como bajo formas simples y estereotipadas encontramos códigos sociales ritualizados que tienen su origen en la historia lejana y el inconsciente colectivo.

Nuestras sociedades modernas, en cambio, nos parecen más libres y establecidas sobre fundamentos racionales. Pero ahora descubrimos que no es así. La vida de un John Kennedy está signada de presagios, pruebas, dones mila-

grosos y de todos los signos que rodean al héroe mítico. En este sentido, su muerte es ejemplar: a pesar de una encuesta que prueba que su asesino era un desequilibrado que actuó solo, la opinión rechaza ese veredicto de una desaparición accidental que privaría de toda significación a ese Destino. Exige que el Héroe haya sido traicionado, lo que constituye uno de los temas mayores de toda la literatura épica.

La ciencia moderna ha puesto en evidencia ese carácter semiológico de nuestras actitudes y de nuestras creencias. El perro de Pavlov no reacciona ante las cosas sino ante los signos de las cosas, y el behaviourismo muestra cómo nuestras conductas son reacciones condicionadas a signos. Por otra parte, para el psicoanálisis esos signos tienen su origen en situaciones arcaicas, inconscientes e irracionales: unas son comunes a la colectividad, como lo afirma Jung con su teoría de los arquetipos, otras propias de cada individuo, tal como lo estableció Freud y su análisis de los complejos. Finalmente, la investigación psicosociológica, basada en tests verbales, cuestionarios y un análisis estadístico de las respuestas, ven en ellos tendencias características de los diversos grupos y de las diversas situaciones.

De ese modo, es probable que la mayoría de nuestras elecciones —en apariencia las más libres o, en todo caso, las más racionales— estén condicionadas por representaciones inconscientes de origen mítico. ¿Por qué, por ejemplo, bebemos vino o leche? ¿De dónde proviene el gusto de los franceses por los bifes con papas fritas? ¿A qué se deben nuestros entusiasmos o nuestros prejuicios? Eso es lo que explica Roland Barthes en una selección de ensayos

reunidos bajo el título significativo de *Mythologies*[33].

"Creer en el vino es un acto colectivo constrictivo. El francés que tomara cierta distancia con respecto al mito, se expondría a problemas pequeños pero que debería resolver, el primero de los cuales sería justamente el de tener que explicarse. El principio de universalidad interviene aquí plenamente en el sentido en que la sociedad *denomina* enfermo, achacoso o vicioso a los que no creen en el vino: ella no los *comprende* (en los dos sentidos, intelectual y espacial, del término). En cambio, se le confiere un diploma de buena integración a quien es afecto al vino: *saber* beber es una técnica nacional que sirve para calificar al francés, para probar su poder de performance, su control y su sociabilidad. El vino tiene así una moral colectiva, dentro de la cual todo es redimido: los excesos, las desgracias, los crímenes indudablemente son posibles a causa del vino pero de ningún modo la maldad, la perfidia o la bajeza. El mal que puede originar pertenece al orden de lo fatal, escapa pues al castigo, es un mal debido a las circunstancias y no al temperamento del individuo.

El vino está socializado porque crea no solamente una moral sino un decorado. Engalana todos los ceremoniales de la vida cotidiana francesa por más insignificantes que sean, desde el refrigerio (camembert con tinto común) hasta el festín, desde la charla de bar hasta el discurso de banquete. Exalta cualquier clima, se asocia en el frío a todos los mitos de calentamiento y en la canícula a todas las imágenes de la sombra, de la frescura y de lo excitante. No existe ninguna situación de constricción física (temperatura, hambre, hastío, servidumbre, exilio) que no haga pensar en el vino. Combinada como sustancia básica con otras figuras alimenticias, puede cubrir todos los espacios y todos los tiempos del francés. Cuando se espera ver detalles de la vida cotidiana, la ausencia de vino choca con un exotismo. Al cumplir setenta años, Coty se fotografió ante

33 E. du Seuil, 1957, p. 85.

una mesa íntima donde la botella de Dumesnil parecía reemplazar extrañamente al litro de tinto. La nación entera se sobresaltó pues eso era algo tan intolerable como un rey soltero. En este caso, el vino forma parte de la razón de Estado."

Roland Barthes demuestra que hay también una mitología de la leche, del bife con papas fritas, del automóvil, de las vacaciones, de la literatura, etc.

Y es evidente que todas las buenas razones, y la mayoría de las veces muy sinceras, que damos para justificar nuestros gustos, nuestros deseos, son totalmente irracionales. La publicidad moderna puso en evidencia ese hecho, que por supuesto usufructúa. Innumerables ejemplos de ello podremos encontrar en la obra clásica de Vance Packard *Las formas ocultas de la propaganda* (1957). Los fabricantes de margarina, por ejemplo, se enfrentaban en un comienzo, y aún hasta ahora en Francia, con un prejuicio tenaz contra su producto. Comparada con la manteca, se le reprochaba de ser "grasosa", "pesada" e "indigesta", de tener un "gusto aceitoso". Pero bastó con presentar a la margarina bajo la apariencia de una manteca coloreada de amarillo y a la manteca bajo una apariencia blancuzca para comprobar que casi toda la gente se equivocaba y adjudicaba entonces a la manteca los defectos de la margarina y a esta última las virtudes de la primera. Lo mismo ocurre con la mayoría de los productos que en la actualidad están perfectamente estandarizados y homogeneizados de modo tal que entre las diferentes marcas de lejía, de dentífricos o de champúes no hay prácticamente ninguna diferencia objetiva.

¿Cómo explicar, en esas condiciones, la

adhesión del fumador norteamericano a su marca de cigarrillos cuando en realidad, en la mayoría de los casos, la experiencia demuestra que es totalmente incapaz de reconocerla? La conclusión de los técnicos es formal: "No fumamos cigarrillos sino imágenes de cigarrillos". Es igualmente evidente que las mujeres no compran cremas "suavizantes", "astringentes", "rejuvenecedoras" sino *imágenes* de la juventud, del éxito, del amor. De allí la importancia del nombre, del envase y de lo que se ha convenido en llamar "la imagen de marca". El comercio vende símbolos. Y esos símbolos funcionan a niveles subconscientes e inconscientes totalmente irracionales.

Esta es la novela de la *Ciruela* tal como la cuenta Vance Packard.

Alrededor de la década de 1950, la desdichada ciruela no se vendía más a despecho de todos los esfuerzos realizados por la compañía, quien, desesperada, la llevó a consultar al psicoanalista, en este caso el *Institute for Motivational Research*. Y, en efecto, el paciente sufría de un fuerte complejo de inferioridad.

Los tests de asociación de palabras demostraban que el producto estaba vinculado en la cabeza de la gente a términos tales como "reseca", "solterona", "pensión familiar" y sobre todo "estreñimiento". Era preciso darle una imagen totalmente nueva.

"De la noche a la mañana la ciruela se convirtió en una fruta deliciosa, dulce, casi una golosina, a juzgar por los anuncios. Las nuevas imágenes mostraban a la ciruela como lo más diferente posible de su apariencia oscura, lóbrega, de vieja solterona, de cuando se pintaba a cuatro frutos negros nadando en un fluido negro. En los nuevos anuncios se utilizaban colo-

res alegres y brillantes y figuras que jugaban. Un poco después las representaciones infantiles cambiaron para trocarse en bonitas chicas que patinaban o jugaban al tenis. Y las ciruelas se veían en platos lustrosos de alegre colorido, o al lado de blancos requesones. Acompañaban al cuadro llamativas leyendas que decían: 'Ponga alas a sus pies' y 'Adquiera la sensación de tener el mundo a sus pies'. Un anuncio rezaba: 'Las ciruelas contribuyen a enrojecer su sangre y dar brillo y color a sus mejillas'. La imagen pública de la ciruela se convirtió en una Cenicienta triunfante[34]."

La idea de *imagen*, de *mensaje* y de una *manipulación* del público por medio de un conocimiento de sus *motivaciones profundas* es actualmente una de las claves de nuestra cultura que desde Norteamérica gana poco a poco a toda Europa. Salió ampliamente del dominio de la publicidad para invadir el campo de la política y el de las relaciones sociales. Las vedettes, los hombres políticos y en mayor o menor medida cada uno de nosotros tiene una "imagen" pacientemente construida y cuidadosamente mantenida. Las elecciones son en la actualidad confiadas a agencias de publicidad y la figura del candidato manipulada pieza por pieza. Vivimos en una cultura de la imagen. En la actualidad, el "opio del pueblo" es la propaganda política, cultura, económica, cuya arma más eficaz e ilusión más insidiosa son las de persuadirnos de que los signos son las cosas. Así como nosotros nos persuadimos que somos

34 *The hidden persuaders*, New York, 1957, pp. 119-120. [Hay ed. esp., Vance Packard, *Las formas ocultas de la propaganda*. Buenos Aires Sudamericana, 1970, p. 154-155.]

"nosotros mismos", signos entre los signos, en este teatro donde interpretamos nuestro propio papel.

Los reyes eran hasta hace poco los hijos de los dioses, quienes los enviaban a la tierra con la viña y el maíz. En la actualidad, los presidentes son las criaturas de la televisión descendidos sobre la pantalla mítica, entre la margarina y las enzimas voraces. Pero, al menos, comencemos por saber que vivimos entre los signos y a darnos cuenta de su naturaleza y de su poder. Esta conciencia semiológica podrá convertirse, en el futuro, en la principal garantía de nuestra libertad.

La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos. Pierre Guiraud, profesor en la Facultad de Letras de Niza, parte de esta definición abarcadora, para luego restringirla a los sistemas de signos no lingüísticos; describe los principios generales de esta ciencia en formación, así como las aplicaciones específicas en diversos campos: códigos lógicos, estéticos, sociales. El lenguaje elegido por el autor –de quien se conocen en castellano, entre otros, La estilística y La semántica– tiende a hacer accesible este libro a los que recién se aproximan a la semiología, a la vez que constituye un excelente manual para el especialista.

siglo veintiuno editores
MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

35-1
149
G94